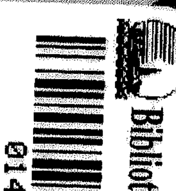
الرمزيّة

تأليف

تشارلز تشادويك

ترجمة

نسيم إبراهيم يوسف





الرمزية

تأليف
تشـــارلز تشـــادويك

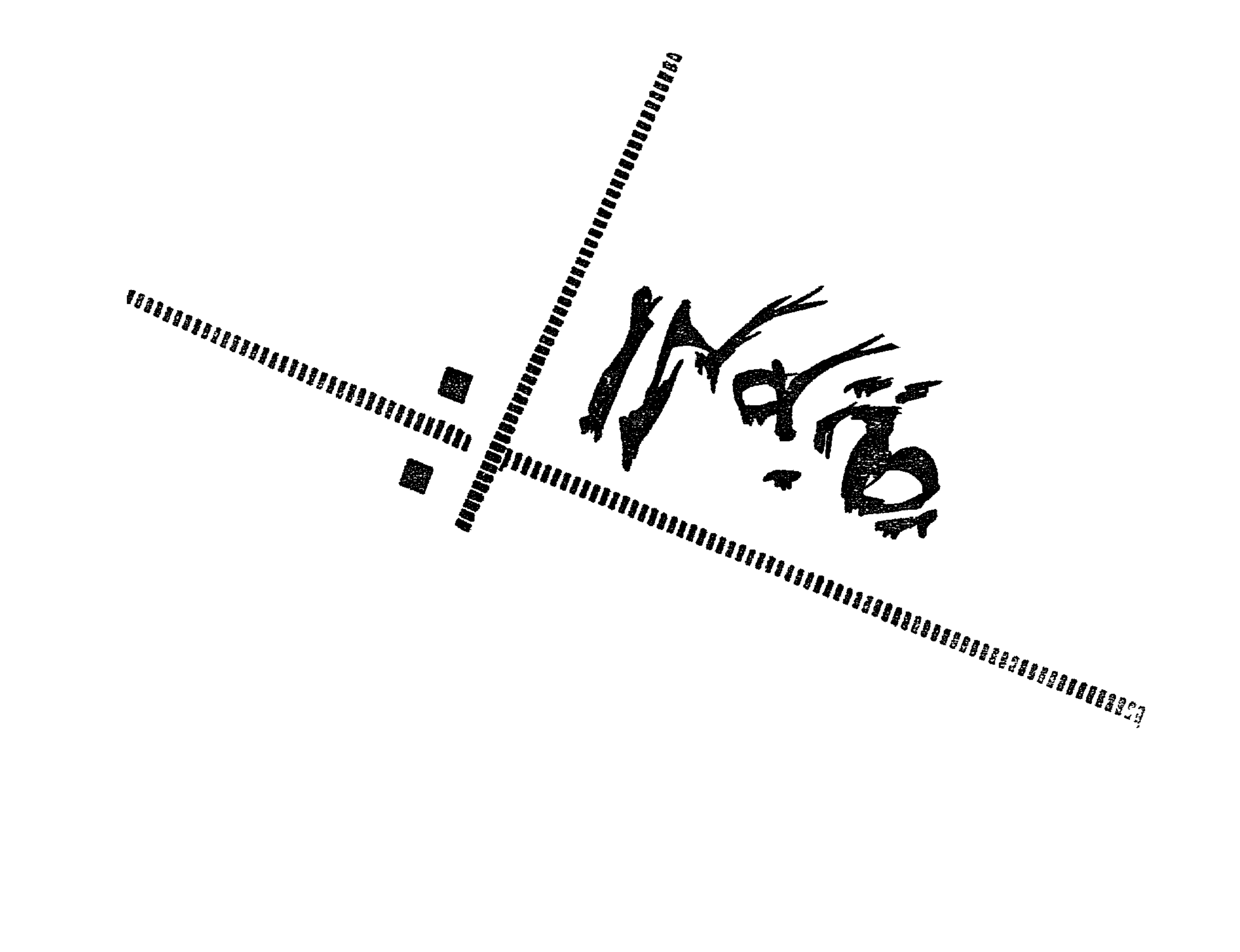
ترجمة
نسيم إبراهيم يوسف



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٢

تصميم الغلاف	الاخراج الفنى
سميرة المرصفى	البير جورجى




Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مقدمة محرر النشر

هذا الكتاب هو واحد فى سلسلة دراسات قصيرة
تناقش كل منها عنصرا أساسيا ، أو مجموعة من اثنين
أو ثلاثة من هذه العناصر ، فى مفرداتنا النقدية .
والهدف من السلسلة يختلف عن الهدف الذى تقوم به
التعريفات النموذجية المثبتة لتعريف المصطلحات النقدية .
وكثير من المصطلحات المذكورة عرفت تعريفات دقيقة
من أجل حاجة الطلبة والدارسين اليها ، لكن هذه
المصطلحات لن تكون موضوعات للدراسة فى هذه
السلسلة التى نحن بصددها فهناك مصطلحات لا يمكن
أن تصبح مستساغة أو مألوفة الاستعمال بمجرد اعطاء
تعريفات مركزة لها .

يحتاج الطلبة الدارسون أن يشبوا مؤتلفين مع هذه المصطلحات من خلال مناقشة تكون بسيطة ومباشرة بشرط أن تكون وافية بشكل معقول لتلك المصطلحات • ان هدف هذه السلسلة التى بين أيدينا الآن هو هذه المناقشة •

بعض المصطلحات قيد البحث هنا تشير الى حركات أدبية مثل (الرومانسية والتعبيرية •• وغيرها) ، مصطلحات أخرى تشير الى أنواع أدبية مثل الكوميديا والملحمة •• وغيرها ، والبعض الثالث يشير الى معالم أسلوبية مثل (السخرية الوهم •• الخ) بسبب هذا التنوع في الموضوعات لم يسع احد الى فرض صيغة محددة ثابتة او موحدة على أى من هذه الدراسات ، لكن كل مؤلف قد حاول أن يقدم اقتباسات تمثل لما يقول تمثيلا كاملا بقدر الامكان ، وأن يشير الى مرجع (مصدر يرجع اليه) كلما دعت الضرورة ـ وربما كان المرجع فى أكثر من أدب بلد واحد •

وأخيرا حاول كل مؤلف أن يصيغ كتابه بشكل يقود القارىء الى قائمة نقدية صغيرة يودع فيها المؤلف مقترحاته لقراءات أكثر حول الموضوع •

جون دى • جامب
جامعة مانشستر

تشارلز تشادويك

تشارلز تشادويك كاتب وأستاذ ومحاضر وناقد انجليزى لا نعرف كثيرا عن حياته والمتاح عنه فى عمله الأدبى والنقدى قليل حتى على مستوى دوائر المعارف البريطانية وقواميس التعريف الحديثة ، وأيضا لم ينشر عنه فى سلسلة هذه الكتب (المصطلح النقدى) شيئا ـ حيث جرت عادة المشرفين على السلسلة على عدم كتابة شىء عن المؤلف ، ولعل ذلك لأن هذه دراسات صادرة عن الجامعة ومنسوبة اليها • وكل ما نستطيع أن نقوله عن تشادويك من خلال هذا الكتاب ومن مقالات وكتب أخرى تدور حول الرمزية انه مهتم بهذا النوع من الكتابة وهو قادر على استيعاب مفاهيمها وتناولها بالبحث والعرض

رغم صعوبة ذلك ، وهناك مثلين آخرين حول كتاباته وهما كتاب يسمى « دراسة عن رامبو » هي عبارة عن عشرة مقالات تتعرض لجوانب متعددة من حياة رامبو وعمله الفنى ، وكتاب آخر هو دراسة مشابهة عن مالارميه يسمى « مالارميه فكره داخل شعره » وهى دراسة قصيرة تهدف الى تتبع تطور فكر مالارميه من شعره • وكتابات هذا الناقد مع رصانتها الا انها تميل الى الجملة الطويلة التى تنتابها تداخلات عديدة وتحتاج الى تأن في استيعابها ، ولعل هذا لطبيعة الموضوع الذى يركز عليه ويهتم به ، وهو الرمزية • ومع كم ذلك نلمس عمقا فى عرض أفكاره ، ونلمس دقة ومثابرة فى تحاليليه للعمل ، ومن هنا تكون أعماله ذات نفع للدارس والقارىء •

ن • أ • ى •

مقدمة

هذه سلسلة من الكتب تصدرها جامعة مانشستر بانجلترا ، وتقدم في كل كتاب منها دراسة حول أحد المصطلحات النقدية ، وهي مصطلحات تشير اما الى مدارس نقدية ظهرت ، أو مفاهيم معينة انتشرت ، أو اسم جنس أدبي ، أو ملمح من الملامح أو خاصية من خصائص الكتابة الأدبية والفنية .

وكل كتاب في هذه السلسلة يتعرض لمصطلح من هذه المصطلحات ــ مثل : الواقعية ، والرمزية ، والميلودراما ، والكوميديا والفارص ، وغيرها مما نسمع به ونقرأ عنه أو نقرأ فيه . والكتاب لا يتعرض للمصطلح بشرحه شرحا مباشرا ، بل بايراد أكبر قدر ممكن مما كتب حول هذا المصطلح ، وما كتب فيه عند

الكثيرين من الكتاب والنقاد ، حتى يصل المؤلف من خلال ذلك الى المفهوم الذى ارتبط بهذا المصطلح على مر التاريخ الأدبى ، وهو ايضا يصحح ما شابه وعلق به من مفاهيم خاطئة بسبب الجهل أو سوء التفسير او عدم تعمق الأمور ، وبهذا نصل الى أكبر قدر متاح ومصحح من المعرفة حول هذا المصطلح الذى كثيرا ما نسمعه اسما غامضا ، وربما لو سئلنا عما يعنى بدقة لحارت الاجابة على ألسنتنا .

والمصطلح الذى يتحدث عنه هذا الكتاب ، الذى نقدمه هنا ، هو من هذه المصطلحات التى كثيرا ما نسمع بها ، وقليلا ما نستطيع ادراك مفهومها الادراك التام والصحيح ، فمن منا يستطيع بالضبط والدقة ان يعرف الرمزية ؟ وهى التى شاع ذكر اسمها ، وكثر استعمالها وسميت به أعمال فنية وفسرت فى ضوئه أعمال أخرى ، أو لنقل أجزاء منها ، وربما حدث كل هذا دون ادراك دقيق لمدلولات هذا المصطلح ، وكيفية استخدامه كثيرا ما يقع الخلط بين الرمز والدلالة ، فحين يعتبر البعض أن شيئا ما كطير مثلا هو رمز لشخصية ما فى العمل الفنى ، كالربط بين النورس وأحد الشخصيات فى مسرحيات تشيكوف (طائر البحر) ، أو ربط طائر الكروان فى قصة الدكتور طه حسين (دعاء الكروان) بشخصية أو بحادثة الى غير ذلك — ليس هذا بالرمز بل هو ما قد نسميه دلالة أو مقابلة لأننا نقابل شخصا

بشيء أو حدث ، ونفسره في ضوئه • أما الرمز كما سنفهم فيما بعد فهو أوسع نطاقا وأشمل وأغنى من ذلك ، كذلك هناك من يخلط بين الرمزية والتعبيرية أو العناصر العبثية أو الرومانسية في الأعمال المنسوبة الى هذه المدارس •

وانه لحق أننا نجد ما قد يقترب من الرموز في كثير من الأعمال التي وضعت تحت مدارس عديدة الا أن هذا ليس رمزا خالصا ، ويحتاج الأمر الى وعى ومرونة شاملة ودقيقة عند تلك المقارنات ، فالرمز يظل أوسع من ذلك في كونه ما يكتنف العمل الفني ككل ويتخلل أعضاءه ومسامه ، ويجعله ما هو من معادل لمشاعر وعواطف الكاتب أو الشاعر ، وهو يعيد خلق هذه المشاعر في ذهن القارىء كأشياء تشير الى الواقع ، ولكنها ليست الواقع على الاطلاق • وقد يكون للرمز مدخل آخر من حيث انه استخدام صور (قد تكون ملموسة) ليس كرموز ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الشاعر ، وانما كرموز لعالم شاسع ومثالى يتوق اليه الشاعر وهو عالم يعتبر العالم الواقعى بالنسبة له شبيها غير متكافىء ، ومن هنا يكون الخطأ في محاولة مقابلة الرموز بعناصر العالم الواقعى •

فالشاعر يهدف نحو عالم مثالى يعتقد هو بوجوده فيما وراء الحقيقة او الواقع •

وهذه أفكار قد تقترب من الفكر الافلاطونى او الفكر المسيحي في القرون الوسطى ، او ما الى ذلك ، ولكن يظل الفضل للرمزيين في بلورة مفهوم معين واستخدامه في أعمالهم مما نسبهم للرمزيه ونسب الرمزية اليهم • فهم الذين جعلوا الوصول الى العالم المثالى المرغوب فيه ليس عن طريق الأسرار الدينية ولكن عن طريق الشعر • ومع ذلك فهؤلاء ليسو كالرومانسيين الذين يهربون من الواقع الى الطبيعة أو الى اخيلة مريضة او تهويمات ـ قد تصدر احيانا عن خيال مريض • وانما يخلق الرمزى بفنه عوالم متكامله لها سحرها وروعتها ولها أيضا صداها في نفس القارىء وفي واقعه ـ دون ان تكون هى هذا الواقع ـ كما سبقت الاشارة • وانما القصيدة قد تكون حافزا للقارىء على أن يرغب فى الانطلاق من هذا العالم ومن المشاعر التى تحاصره فيه الى الفردوس الموعود الذى تكشف أمامه ، بهذا يكون الشاعر نبيا أو قديسا أو ملهما (وبالفعل يسميه رامبو ـ أحد فرسان الرمزية وشعرائها ـ يسمى الشاعر الملهم) بمعنى أنه مزود بقوى تجعله يرى ما وراء الأشياء فى عالم الواقع ، ويذهب الى الجوهر المختبىء فى العالم المثالى ، وهو الذى يقود قارئه فى هذا الاتجاه ، ويضع أمامه سلسلة من الرموز غير

المشروحة والتى فى النهاية هى عناصر ومكونات العالم المنشود ، أو هى ايضا الجسم الفنى المعادل لمشاعره او ما سماه ت ـ س اليوت (المعادل الموضوعى) ٠

والكتاب الذى نقدمه هنا ، عن الرمزية ، مع أنه يركز على مجموعة الشعراء الفرنسيين الذين ظهروا فى نهاية القرن التاسع عشر ، وأطلق عليهم هذا الاسم ـ الشعراء الرمزيون ـ وهم بالتحديد هنا : بودلير ـ وفيرلان ، ورامبو ، ومالارميه ، وفاليرى ، والتسمية هى من خلال (جون موريز) الذى ارخ للحركة وتتبع فرسانها وحلل نتاجهم حتى توصل الى ان اطلق اعلانه عنها فى مقال له بجريدة الفيجارو فى ١٨ سبتمبر ١٨٨٦ ٠ من خلال هذا الناقد المؤرخ يقدم لنا الكتاب الحركة وشعراءها على أنها لون جديد من الفن كان ينتظره الناس وقد أصبح ضروريا وحتميا ، ويعرف الحركة بأنها ضد اعطاء معلومات وضد الخطابية وضد العاطفية الزائفة والوصف الموضوعى ، وبدلا من هذا كله فان هدف الحركة هو محاولة اعطاء شكل خارجى للأفكار ـ أى اعطاء الفكرة والعاطفة غطاء خارجيا من الشكل ٠

ويعتبر بودلير سابقا ومبشرا بهذه الحركة ويركز على ديوانه (أزهار الشر) ويجول فى عوالمه التى خلقها من خلال رحلاته لأفريقيا وهولندا وغيرها حيث تحولت

الصور التى تجمعت فى مخيلته من هذه الرحلات الى عوالم خياليه مثاليه نجدها فى قصائده ، اما مالارميه فهو الذى اضاف على المفهوم الرمزى مسحة الاسرار ، وهو الذى يزعم انه فى شعره لم يخلق آيه زهرة حقيقية ، ولكنها الزهرة التى نجدها بين اية زهور فى هذا العالم الدونى ، وهى أيضا الزهرة بمعناها الجوهرى ، وهو الذى يقول « الهدف الأساسى للشعر هو ان يخلق الجوهر الخالص الذى لا تشوبه شائبة من أصداء الحقيقة المحددة الملموسة التى تحيط بنا » .

اما فيرلان فهو الذى حطم قيود النظم القاسيه وحرر الشعر من قوالبه الجامدة ، ولكنه لم يصل الى الشعر الحر الذى وصل اليه رامبو الذى ذهب بعيدا فى محاولاته ليحرر الشعر من القافية والوزن وتبنى القصيدة المنثورة ، أما بول فاليرى فهو الذى تقلب بين عالم الفكر والرياضيات من خلال شخصيه (أم تيست) التى صنع من خلالها رموزا ، ثم عاد ليقول بضرورة التواصل مع عالم الحواس وهو الشىء الضرورى للشاعر حتى تتحقق رسالته كفنان وهو الذى يعرف الشعر بانه (هذه النغمات التى تمتد بين الصوت والحواس) وبالفعل يعتبر هذا الشاعر من أعذب الشعراء موسيقى وأقربهم الى الموسيقى — ولذا فان قصائده تكاد تستحيل ترجمتها حيث انها مركبة من جمل موسيقية بقدر ما هى جمل من كلمات .

ويواصل الكاتب حديثه عن هؤلاء وانتاجهم مبينا تأثيرهم الممتد الى اليوم فى الفنون والآداب ، ونستطيع من خلال هؤلاء الشعراء وتحليل اعمالهم ، نستطيع ان نصل الى قدر كبير من المعرفة حول الرمز من حيث هو الشيء الموحي بمعان متعددة حين نربط به العمل الفنى فيثرى جوانبه ويضيف اليه ابعادا جديدة تطلقه فى آفاق اللامحدودية ، ونجد العمل الفنى بذلك لا يشير الى الشيء اشارة مباشرة ، وانما يشير اليه بطريقة غير مباشرة ، ومن خلال وسيط ثالث هو ما قد يسمى بالرمز • ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، فمازالت اللفظة بحاجة الى ان يتحدد نطاق معناها اذا أردنا ان نفيد منها •

والدراسة أيضا تطلعنا بطريق غير مباشر على كيفية اختيار الشاعر لرموزه ومصادر الرمز الدينى منها والتراثى والأسطورى والاجتماعى والشخصى وغيرها وغيرها • دون ان تذكر الدراسة ذلك صراحة بل نحن نستشفه من تحليل القصائد ذاتها • وهذا هو نفس الموقف الذى يلتزمه النقد دائما منذ أرسطو اذ استخرجت المبادىء والقوانين النقدية من خلال دراسة الأعمال الفنية نفسها ، بمعنى أنه ليست هناك قوانين سابقة على الخلق الفنى يضعها الفنان أمامه ويبدع على قواعدها ، وانما سبقت موهبة المبدع فأنتجت فنا يراه هو كذلك دون تعليل • وجاء من درس ذلك الفن وحلله

فاذا به يضع يده على مجموعة من الابداعات الجديدة والمختلفة عما يتداول فى عصرها ، وقد وضعت فى نسق معين يتتبعه الناقد حتى يصل الى قانونه الابداعى الذى يجعل الناس تعيد قراءة الأعمال فى ضوئه ، ثم يصلون الى استكشاف ما أورده الناقد فى أعمال سابقة أو لاحقة • فالنقد وان كان مشعلا يضىء للمبدعين الجدد الطريق الا أنه قد سبق صاحبه فحمله ليبحث به جوانب ما أبدعه عباقرة انطلقوا فى سماء الحياة يضيئونها بابداعهم ،وهذا هو موقف أرسطو وكل من جاء بعده من النقاد على مر العصور حتى يومنا هذا •

فأرسطو لم ينظر لأسخيلوس وسوفوكيس ويوربيدس وغيرهم من كتا بالدراما اليونانية ، بل هو (أرسطو) الذى استخلص قواعده عن الدراما والتى ضمها فى كتابه « فن الشعر » • والذى أصبح فيما بعد حجة ومرجعا ، واختلف واتفق حوله الكثيرون ، وكتب عنه ما هو أكبر من حجمه عشرات المرات ، حتى أنه فى وقت ما كان دستورا ملزما لمن يحاول كتابة الدراما ــ عليه أن ينسج على منوال ما جاء به من تعريف للتراجيديا والكوميديا ، والواقع أن أرسطو ليس مقننا ، بل مستخلصا توصل الى جوهر النسق الذى صيغت به المسرحيات اليونانية الأولى • وحين خرج ت ــ س • اليوت بنظريته فى « المعادل الموضوعى » لم

من الرموز غير المشروحة • سلسله الرموز هنا توضــع في نسق معين يجعلها تخلق تصورا لجسم موضوعى او عالم خارجي يكون هو المقابل لعواطف وافكار الكاتب ــ الرمز اذا هــو المادة التي تتخلل نســيج العمــل الفنى وتجعل منه ماهيته ، وليس هو حلية يجمل بها العمل او يعمق أو يعطى أبعادا ، بل المادة نفسها التي بدونهــا يصبح العمــل الفنى هيــكلا خربا لا يوصــل الى شيء ولا يبقى له من أثر •

أما الرمزية المتجــاوزة فهى التى تســتخدم فيهــا الصــور التى يخلقهــا الشــاعر ، ليس كرموز لأفكار ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الشاعر ، وانما كرموز ترسم صورة لعالم شاسع ومثالى يعتبر العــالم الواقعى بالنسبة له شبيها غير متكافيء ، هو عالم مثالى يوجــد فيما وراء الحقيقة ويشتاق الشاعر اليه ويجد نفســه هناك • والرموز المستخدمة فى نسق معين هى المــادة التى منها يرسم هذا العالم وتظهر صورته متلألئة عــلى البعد شيئا فشيئا أمام ناظرى الشاعر ، وعلى القارىء أن يرى الصورة على البعد ويقترب اليها شــيئا فشيئا أيضا ، ويستشعرها حتى يعيش شاعره تماما ويعيش معه فى هذا العالم الذى خلقه الشاعر •

بمعنى آخر يمكن أن يقال عن الرمزية انها محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولا الى عالم من الأفكار ،



سواء كانت أفكارا تعتمل داخل الشاعر (بما فيها عواطفه) أو أفكارا بالمعنى الأفلاطونى بما تشتمل عليه من عالم مثالى يتوق اليه الانسان ويحققه له الفنان بفنه .

ومن هنا استطاعت الرمزية أن توسع وتعمق من أبعاد ومفاهيم الفن ، فهى الفن الذى ترك الواقع كسطح بسيط واضح للسطحيين وتعامل مع ما وراء الواقع كعمق ننفذ اليه فتنكشف لنا عوالم ورؤى تذهل الانسان وتهز كل مفاهيمه وأفكاره ، فانت مع الرمزية هناك فى عمق الانسان فى عمق أفكاره وعواطفه وأقداره ومصائره ، وأنت فى عمق العالم قد تجد صورا مذهلة لجحيم يصدمك أو لفراديس تسعدك وتطير بك فى دنيا من المثاليات والجمال . الرمزية اذا وسعت من مداركنا وأغنت عواطفنا وجعلتنا نتجاوز بنظرتنا السطح الى العمق ، فقد ينكشف سطح الحب عن الكراهية فى العمق ، وقد تنكشف السعادة على السطح عن تعاسة قاتلة فى العمق ، كذلك عمق الواقع قد يكشف تناقضا مع سطحه . ونحن حين استخدمنا هذه الأفكار النقدية الرمزية عرفنا كيف نحلل مأساة مثل « **أوديب ملكا** » وأدركنا أبعادها وكيف نجح العبقرى اليونانى القديم فى نسج عمل خالد من خلال استخدام المفارقة القائمة بين السطح والعمق بين الواقع الظاهر والقدر المختبىء فى العمق ، بين السعادة الظاهرة والتعاسة التى يخبئها

القدر ، بين الحب الذى أعماقه الكراهية ، والكراهية التى أعماقها الحب ، بين البطولة والشهامة على السطح وبين الحقارة والطيش والحماقة فى العمق

كل هذا ينكشف لنا حين نستخدم معايير الرمزيين فى النظر الى الفن • وقل نفس الشىء عن اعمال كاتب عظيم مثل تشيكوف الذى يقدم لنا سطحا فنيا أملس ناعما يبدو للسطحيين ثرثرة عادية بينما تحت هذا السطح مآسى خبيئة وقصص وعواطف انسانية وتشوق وانكسار ورغبة نحو الأمثل وتشابك وتصارع مع الواقع الكالح الذى يرفضه الكاتب ولا يجده الا شباكا تسقط الانسان وهو منطلق نحو المثاليات والجمال بهذه المفاهيم الجديدة تبرز أهمية الرمزية وما قدمته من خدمة للفن والنقد • وقد ينطبق القياس على الكثيرين من بينهم شكسبير والكثير من المحدثين والأقدمين من كتاب وفنانين نراهم فى ضوء جديد هو ضوء الرمزية وان كانوا لا ينتمون كلية الى المدرسة الرمزية حسب ما نراه فى هذا الكتاب هنا ــ بهذا يكون الكاتب هنا قد قدم لنا مفهوما رمزيا ذا شقين ، يرى ان الحقيقة والواقع ليسا الا واجهة تخفى وراءها اما عالما من الأفكار والعواطف داخل الشاعر ، أو عالما مثاليا يتوق هو اليه • والرموز بأنواعها • هى وسائل الشاعر أو الكاتب لتحقيق أى من العالمين •

ومع ذلك يظل الأمر بحاجة الى المزيد من التوضيح

حيث ان الفن المكتوب بلغـــة ذات كلمات لها دلالة كثيرا ما يخدع في هذا الصدد ، اذ نجـد القــارىء المتذوق يحاول البحث عن المعاني من وراء الكلمــات ، ونجـد الكاتب او الشاعر يحاول جاهدا أن يتخلص من هـذا القيد المكبل وهو المعنى ، ومن هنا نجد الكاتب الرمزى في محــاولته لاختراق سـطح الحقيقة ، وصـــولا الى ما وراءها ، يســتخدم فيضا متراكمــا من الصــور ، والوانا من التجسيم لاعطاء بعـد ثالث للصــورة حتى ينجح في أن يطفو فوق سطح الكلمات وقيودها التى قد تغرقه في العادية والتفاهة • ونجد كذلك لدى الرمزيين محاولة للتأكيد على الخاصية الموسيقية للشعر ، وهـو ما يعبر عنه « فاليرى » أحد الرمزيين المذكورين في هذا البحث ، بأنه الشيء الذى يقع بين الصــوت والحس • وكجزء من محاولة الوصول الى هذا الهدف المنشود نجد الرمزيين حاولوا استبعاد قوالب الوزن والقافية حتى تكون لديهم المرونة الكافية • وفى هـذا الصدد نجـد محــاولات الرمزيين لاعطاء أهميــة لصــوت الكلمــات وجرسها بل وشكلها فى محاولة للاقتراب من الموسيقى فى ايمائها والبعد عن اللغة فى دلالاتها ومعانيها ، ولذا نجد الرمزيين يفضلون المعادلة بين الشعر والموســيقى على مقارنة الشعر بالنحت أو الرسم (وهو ما شاع فى القرن التاسع عشر ، رغم ذلك استفاد الفن التشكيلى من الرمزية كثيرا فيما بعد) وهذا التطلع من الرمزيين نحو

الموسيقية هو ما عبر عنه أحد نقادهم وهو الذى يقـول «ان كل الفن يتطلع للوصول الى حالة من الموسيقية» .

وهذا الاعتقاد كما يقول الـكاتب هنا سـببه ان الموسيقى لها الخـاصية الايمائيـة التى يتطلع اليهـا الرمزيون ، وهى لا ترتبط بعنصر التحديد فى المعنى الذى توحى به كلمات اللغة «الموسيقى قبل كل شيء» . هذا ما دعى اليه فيرلان بكل شدة فى كتابه «فن الشعر» سنة ١٨٧٤ ــ وهو ينهى هذا الكتاب برفض قاطع لكل شيء لا يمتلك هذه الخاصية الموسيقية الغامضة الموحية ، ويصف هذا النوع البعيد عن الموسيقى بأنه **(مجرد أدب)** . ويعبر رامبـو عن نفس الرأى حين يرفض الشـعر الفرنسي كله ويعتبره « نثرا مقفى » ويتضـح جليـا قصد الرمزيين حين يعبر فاليرى عن نفس الفكرة حيث يعرف الرمزية بأنها (رغبـة يبديها الشـعراء فى أن يستردوا من الموسيقى ما يخصهم) وهو نفس الرأى الذى عبر عنـه مالارميـه حين وصف الموسيقار فاجنر بأنه (يختلس خاصية الشاعر) .

وعلينا فى هذا الصدد أن نتذكر ألوانا أخرى من فنون الكتابة كالقصة والمسرحيـة وغيرها ، وهى التى يصعب اقترابها من الموسيقى كثيرا عما هو حال الشعر، فهى فنون تقوم فى جوهرها عـلى الحـكاية ، وللمعانى الكلمات ومدلولاتهـا هنـا دور أكبر بكثير مما لها فى

الشعر فالكلمة فى الشعر قد تستخدم لموسيقيتها فقط أو لظلالها الموحية كجزء من مكونات الرمز ، أما فى القصة والمسرحية فالمعنى والمدلول هو الذى يلعب الدور الأول • وقد سبب هذا صراعا مريرا لفنانى الروايه والمسرحية وهم فى طريق محاولاتهم لخلق فن رمزى فى ألوانهم ، فهم ولا شك قد تشابكوا مع قيود الكلمه والجملة والمعنى وهم يحاولون نسج النسق الذى يصنع الرمز وفي نفس الوقت يقيم البناء الفنى الذى يستطيع أن ينقل احساس الكاتب الى قارئه ، وأيضا يصنع وحده عضوية بين الشكل والمضمون فى عمل له قيمته •

وبالرغم من كل هذه الصعوبات فاننا نجد بين كتاب القصة والمسرحية من انتشرت بينهم أفكار المدرسة الرمزية ، مثل الكاتب الانجليزى و • ب • يتس الذى كان شغوفا بالأسرار وبعالم الأساطير ، ووجد فى الرمزية ضالته بالرغم من أنه استخدم الرمز فأبدع نسقا من التعبير ، ربما كان غير مفهوم ، وليس غامضا فقط • لذلك فان ت • س اليوت هو الذى استطاع برموزه أن يصور العالم كله كأرض خراب ، وقيل عنه انه استطاع رفع الصورة الى أكبر قدر ومستوى من الحدة يجعلها أكثر كثيرا من نفسها ، وقد نجح فى استخدام كلا النوعين من الرموز الانسانية والمتجاوزة ، بل انه صنع شيئا من التنظير من خلال الرمزيين كما سبقت الاشارة • وهناك أيضا موريس ماتيرلينك وبول كلوديل وليزيل

آدم . وهم الذين قيل عنهم انهم يخلقون في مسرحياتهم نوعا من الأسرار باستخدام لغة شعرية وجو غير واقعي . واما في الرواية فاننا نجد روائيا كبيرا مثل مارسيل بروست قد حاول في رواياته اختراق الواقع الى ما وراء بحثا عن عالم مثالي . ولعل روايته « البحث عن زمن مفقود » حتى باسمها فقط هي دليل واضح على ما نقول هنا وعلى نوع الرمزية المستخدمه لديه ، وهو الرمزية المتجاوزة . وهناك أيضا أندريه بريتون « الذي في صراعه مع وسائله الفنية توصل الى رأى في الرمزية بأنها صراع بين العبقرية المندفعة ذات الأفكار المتدفقة بدون ضابط وبين قوة سيطرة العقل على الالهام . ويرافق بريتون في نفس الطريق « ليترمونت » وان كان أكثر ميلا الى طريقة رامبو في تدفق الأفكار دون ضابط .

أما الأدب العربي فلعله لم يتبلور فيه ، في مراحله الأولى ، ما يسمى بالمدرسة الرمزية الى جانب ألوان الأدب والفن التي لم يعرفها العرب أصلا والتي هي مجالات حيوية للرمز والرمزية . فالعرب مثلا لم يعرفوا المسرح ولا القصة القصيرة أو الرواية الطويلة ولعل الشعر هو المجال الوحيد الذي نستطيع أن نتحدث عنه بهذا الخصوص وهنا نقول ان الشاعر البدوي الجاهلي رجل غليظ المشاعر سهل الحياة ــ بسيط الفكر، ولذا كان شعره هو شعر الليل والبيداء والفرس والجمل،

وأغراض شعره كانت الفخر والرثاء والهجاء والوصف والمدح والغزل، لم يكن هؤلاء بحاجة أنذاك الى استخدام الرمز . فأين نتلمس رموزا عند قائل :

مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عل

أو من يقول :

زعم الفرزدق أن سيقتل مربعا
أبشر بطول سلامة يا مربع

وحتى من قال :

وليل كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الهموم ليبتلي

حتى هذا وان كان يستخدم التشبيهات والمحسنات في لغته الا أنه لن يكون أبدا رمزيا فيما أظن .

وعند اتصال هؤلاء ببعض مراكز الحضارة بعد الاسلام مثل اتصالهم بالفرس والروم وفي عصور بني أمية وبني العباس ، لعله عند ذاك دخلت الى ألفاظهم بعض الرقة وربما تسربت الى شعرهم بعض الصور

والمحسنات البديعية اذ عرفوا القصور والحدائق ٠ ولكنهم مازالوا الى الشعر الواضح والتعبير المباشر أقرب كثيرا ، وهم ابعد كثيرا عن الوصول الى الرمز ، ولا يمكن أن يدرج شعرهم تحت المدرسة الرمزية فانه وان قال جميل بثينه الأموى :

الا ليت ريعان الشباب جديد
ودهر تولى يا بثين يعود

أو ان قال البحترى العباسى :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا
من الحسن حتى كاد أن يتكلما

فمن شجر الربيع لباسه
عليه كما نشرت وشيا منمنما

ورق نسيم الريح حتى حسبته
يجيء بأنفاس الأحبة نعما

ولو قال أبى بكر الصنوبرى :

والسرو تحسبه العيون غوانيا
قد شمرت عن سوقها أثوابها

هؤلاء ورفاقهم فى عصرهم رغم رقة شعرهم والصور التى أصبحت تتخلله واللمسات الرومانسية التى بدأت تتسلل اليه ، الا أن هؤلاء مازالوا بعيدين كل البعد عن أن يكون بينهم بودلير أو رامبو أو غيرهما من الرمزيين .

اما ان سارت بنا قافلة الشعر فقد ترسو عند العصور الحديثة واحتكاك المجتمعات العربية بأوروبا خلال القرنين التاسع عشر والعشرين وحيث انتشرت الثقافة الفرنسية في مصر والشام اذ استعملت اللغة الفرنسية وترجم كثيرا منها الى اللغة العربية وبالطبع عرف شعراء الرمزية الذين نتحدث عنهم وأخذ البعض بتقليدهم ، حتى أن نفرا من العرب والمصريين اهتم بشاعر مثل بودلير حيث ترجم ديوانه « أزهار الشر » الى العربية (ترجمة الأستاذ عبد الرحمن صدقى) كذلك ترجم الأستاذ محمد أمين حسونة بعض قصائد هذا الديوان ودرس الديوان وقلد فى بعض خصائصه الشعرية ، ومن خلال بودلير لابد أنه تمالبحث عن رفاقه فيرلان ورامبو والآخرين وخاصة أن التعليم العام والجامعى منه كان قد بدأ ينتشر ، وتعرف أقسام اللغات فى الجامعات الآداب الأوربية ومدارسها وقدمت البحوث حولها .

عند ذلك نستطيع أن نقول انه بدأ يظهر لدينا

مدارس شبيهة بالمدارس الغربية مثل المدرسة الرومانسية التى كان من أبطالها شعراء مثل ابراهيم ناجى وعلى محمود طه وميخائيل نعيمة وبشارة الخورى ومطران خليل مطران وايليا أبو ماضي وغيرهم • هؤلاء يمكن ان نتلمس فعل الرموز فى بعض أشعارهم ، ومع ذلك لا نستطيع آن نقطع بانهم كونوا مدرسة يمكن أن تسمى بالمدرسة الرمزية كتلك التى ظهرت فى فرنسا فى القرن التاسع عشر ، وانما هم كونوا ما يمكن أن نسميه بالمدرسة الرومانسية • ولعل مدرسة أبولو شاهد من شواهد هذا القول • ولا أظن ان أحدا من أبطالها قد ادعى بأنه شاعر رمزى ، رغم أنهم استخدموا بعض الرموز ، أو ربما كانت دلالات !

أما عن الشعراء المعاصرين فى الشعر العربى أصحاب المدرسة الحديثة والشعر المرسل أو الحر ، وهم المقلدين للشعر الغربى فى الاشكال والمضامين ، فهى مدرسة بالطبع سارت على درب من قلدت • ونقلت الينا مدارس غربية بينها وأهمها فى هذا الصدد المدرسة الرمزية ، ولعلنا لو قرأنا أشعار أبطال هذه المدرسة من أمثال صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ، وفدوى طوقان وأمل دنقل والبياتي وكل مدرسة المقاومة فى الأرض المحتلة (سميح القاسم ومحمود درويش وغيرهم وهؤلاء وغيرهم كثيرين سنجد الرموز تشكل جزءا كبيرا من نسيج أعمالهم كاستخدامهم للمسيح والصليب والعماد كرموز لها اشعاعاتها على ما قصدوا

اليه من معاناة على المستوى الشخصى والسياسى والإنسانى ولعل الشيطان ايضا وما يتعلق به فى المقابل كان أحد الرموز المستخدمة لدى هؤلاء (وهــو مبــكرا كان قد استخدم عند العقاد فى قصيدته « ترجمة شــيطان ») وهو عند أمل دنقل رئيس متوج لهذا العالم ورمز يلقى بظلاله على الكثير من معاناة الشاعر ومعاناة وطنه وليس بغير معنى أن يعرف الشيطان فى الانجيل باسم (رئيس هذا العالم) أيضا استخدمت رموزا جلبت من الأساطير القديمة شرقية وغربية ومن شخصيات صوفية كالحلاج وغيره • وهكذا وجدنا شعرنا اليــوم وســط المدرســة الرمزية ، ولكن بعد ظهورها فى أوروبا بسنين عديدة كما سنجده فى أجزاء الكتاب •

أما عن القصة والمسرحية فليس مستغربا ان نقول وكما قلنا سابقا ، ان منطقتنا الشرق أوســطية ، بما فيها العرب ، لم تعرف مثل هذه الفنون قديما ، اللهم الا المصريين القدماء الذين عرفوا المسرح ، والأعجب من ذلك انهم يمكن أن يصنفوا ضمن المدرسة الرمزية فى المسرح ، اذ أن مسرحهــم هــو مسرح الأسرار والرموز الكاملة ، وهى وان كانت الرموز الدينيــة (حتى ان البعض يعتبره دينــا وليس مسرح ، والبعض الآخــر يتفاضل ويعتبره مسرحا دينيا انتعش مع الدين ومات معه) الا انه كان مسرحا رمزيا حيث كان الدين لدى

المصرين القدماء هو الحياة والحياة هي الدين ، وانى أزيد فأقول (وهذا رأى شخصى لا أستطيع الاسترسال فى تفصيله هنا فليس هذا موضوع الكتاب) أقول انه كان يمكن أن يتطور عن المسرح المصرى القديم مسرحا متكاملا رمزيا رائعا ذا خصوصية برموزه وشخوصه وموضوعاته ، ولكن هذا المسرح وئد بسبب ما أتى على مصر من استعمار عسكرى وثقافى على مر التاريخ .

وبعد ذلك تكون الرواية والقصة القصيرة والمسرح لم تعرف فى الآداب والفنون العربية والمصرية الا بعد الاحتكاك بأوروبا وبالأكثر مع انتشار التعليم فى المنطقة (خاصة فى مصر والشام) بدءا من النصف الثانى من القرن التاسع عشر وحتى الآن . وبتطويع هذه الفنون لظروفنا ومفردات حياتنا نجد أن معطيات هذه الحياة فى أغلبها لم تتجاوز المدرسة الواقعية الا الى المدرسة الرومانسية ، كما حدث فى الأدب القصصى اللبنانى وبعض القصص والروايات المصرية فى منتصف القرن العشرين . خلاف ذلك لا أعتقد انه ظهر ، وقد تجاوز وأقول انه لن يظهر عندنا أمثال كافكا أو جيمس جويس أو مارسيل بروست ولا أيضا ميترانك أو بيتس . ذلك لا لشىء الا لأن مفردات حياتنا وأسلوبها القدرى (بمعنى المستسلم لقدر أكبر منه دون مقاومة ــ على عكس الاغريقى الذى كان يصارع قدره ويتصارع مع

الآلهة) كذلك نوع ومستوى التحليم ـ كل هذا لا يعطى أكثر من الواقيعة أو الرومانسية ، اللهم الا اذا تلمسنا بعض جوانب الرمزية والرموز لدى يوسف ادريس وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وربما جمال الغيطانى ومجيد طوبيا وبعض كتاب القصة والمسرحية المحدثين فى سوريا وفلسطين وتونس ويجب أن نخوض فى ذلك بحساسية اذ أن البعض يلجأ الى الغموض ظنا أنه قاص رمزى • والأمر يختلف !

مرجع ذلك كما أشرت ان فن القص أو التمسرح مرتبط الى حد بعيد بالحياة اليومية للمواطن ـ ربطا بين الانسان والمكان لذا لابد أن يكون بهما جانب كبير من المحلية •

أما الشعر فهو موضوع آخر ، الشعر أقرب الى الموسيقى ، فهو يملك اللغة العالمية ومن هنا ظهر عندنا تيار الرموز فى الشعر ، ولا أكون مبالغا ان قلت انه يمكن أن تظهر عندنا مدرسة رمزية فى الشعر كما حدث فى فرنسا فى القرن التاسع عشر ، رغم أنه لم يحدث عندنا حتى الآن وقد سبق لى أن أشرت الى شعر أمل دنقل وصلاح عبد الصبور وغيرهما •

ولعل هذا يكفي في هذا الصدد ، وهو على أية حال رأى قابل للنقاش ، أما الاستغراق في هذا البحث عن الرموز العربية لا أظنه مهمة هذا الكتاب ، ولعلها مهمة باحثينا والدارسين ليغوصوا في بحور الأدب والفن العربى فيفوز بعضهم ببعض اللآلىء الرمزية ، ولعلى أقول ان مهمتهم ستكون شاقة عند الابحار في مياه العرب القدامى ، واما كلما اقتربوا من شواطىء الحداثة فالمهمة أقل صعوبة وربما وجد بعض الصيد ، ذلك باستثناء مصر القديمة حسب الرأى الذى سبق لى أن أبديته •

أما لو عدنا للرمزية فاننا نجدها قد فتحت أمام الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص أبوابا جديدة للتعبير بعد أن كادت تغلق عليها المسالك ، وذلك بايجاد آفاق واسعة للتعبير وخلق صور لم تكن تخطر على بال كاتب أو فنان ، اذ خرج التعبير عن ذاته وعن مفردات التعبير الواقعى أو الرومانسى الى آفاق غير واقعية ، أو وراء الواقع وربطه بأشياء خارج نفس الفنان • والرمزيون هم الذين حرروا الشاعر والكاتب من القيود الجامدة للنظم أو التعبير الفنى التقليدى ، وأعطوه ألوانا جديدة ، كالشعر المرسل والكلمة المنطلقة ـ وربما غير المنطقية التركيب والترتيب ، وان كان لها دورها في النسق العام للعمل الفنى • والرمزيون أيضا أضافوا ألوانا مشرقة وصورا زاهية وأصواتا طليقة وأنغاما

عذبة تطرب لها الأذن وتهتز منها القلوب، ونفحوه روحا خلصت الالهام من أوهام التخيل والقوافى من القيود المتوارثة ، فلم يعد الشعر عبارة عن الكلام الموزون المقفى وانما صار تعبيرا موسيقيا رائعا وكشفا عن مواطن الجمال فى مجالى الطبيعة ومعانى الوجود وألوان الحياة . لقد اخترق الرمزيون حجب الألفاظ ونفذوا الى أعماق الفلسفة الشعورية ، وابتدعوا قواعد الايقاع الموسيقى للكلمات .

هذا وان كان البعض قد ذهب بالرمزية مذهبا بعيدا حتى أدى ذلك الى تفريخ مدارس جديدة مثل السريالية والتعبيرية وغيرها ، وهى المدارس التى حاولت بعد ذلك سحب البساط من تحت أرجل الرمزيين كما سبق وفعلوا هم بالرومانسيين والواقعيين وغيرهم ، الا أنه برغم كل ما ظهر من مدارس بعد ذلك فان الرمزية لم تتوقف عن أن يتردد صداها الى اليوم ، فلا نزال نرى صورة العالم الذى يبدو واقعه غريبا وهو مع ذلك غير واقعى ، وهى صورة تتردد فى أعمال أدبية كثيرة تكتب هذه الأيام ، وكذلك يتضح ذلك فى الطريقة التى تحاول هذه الأعمال بها أن تخلق حالة عاطفية أكثر مما تطلع برسالة فكرية .. ونحن كذلك نلحظ الأشكال غير التقليدية التى غالبا ما تتخذها هذه الأعمال ولا شك فى أن كل هذه الأعمال لابد أن ينظر لها على أنها مدينة الى حد بعيد للشعر الرمزى الذى كتب فى فرنسا فى نهاية القرن

التاسع عشر . ولعل الصورة أكثر وضوحا فى نوع الشعر الحديث الذى نقرؤه عندنا وعند شعراء البلدان الأخرى . وبهذا لم يعد ممكنا تجاهل الرمزيه سواء كعنصر طاغ يسيطر على أعمال بأسرها او كجزء من تفسير عمل أو أعمال حديثة ، فان الانسان قد اكتشف أن حياته لا يمكن أن تخلو من رموز كثيرا ما لا يجد لها تفسير ، وهو يقف أمامها حائرا يحاول الايحاء بما يشعر به و ايجاد معادل له ولكنه لا يستطيع حصرها فى محدودية من الأفكار والمعانى والكلمات . ولذا نجد فى ذاكرة التاريخ الأدبى والفنى أن أحط فترات هذا التاريخ (وأضعفها هى الفترات التى كان الانسان فيها ممعنا فى الواقعية ، ينقل عن الواقع نقلا فوتوغرافيا ويحاول أن يكون أصدق ما يكون مع هذا الوقع ، فكان هذا الفنان فاشلا اذ الواقع دائما سيكون أروع وأشمل من فنه . ولو تذكرنا بهذا الصدد الفترة الرومانسية (خاصة فى المسرح) ، وفترة الواقعية الاجتماعية التى كان اميل زولا من أبطالها لأدركنا صدق ما نقول حين نجد ان هذه الفنون لم يعد لها موضع مرموق بين مصنفات الأدب العظيم . على ذلك قد نقول انه لولا ما فعله الرمزيون فان الشعراء وكتاب المسرح والروائيين ربما كانت قد ضاقت بهم السبل لشق طرق جديدة للتعبير الفنى ، وربما عندها كان التعبير الفنى قد تجمد وصرنا ندور فى قوالب جامدة من ألوان التعبير ونجتر صورا مكررة ممجوجة .

وفي النهاية لا نستطيع ان نقول الا أن الرمز هو تلك الجوهرة المشعة التي لا تعرف فيها للاشعاع مصدرا أو مكانا ينبع منه ، بل هو انبعاث جميل ينبعث منها ويلقى على ما حولها فيكسبه الجمال والتحليق ويظل هو غير محدد المعنى ، والا تحول الى دلالة فقيرة اذا نحن قابلناه بمعنى محدد نستخلصه من العمل الفني ، فالرمز هو الخيط الذى يجمع هذه التراكمات من الصور والأخيلة التى تصنع جسما موضوعيا أو ما يسميه « ت • س • اليوت ، المعادل الموضوعى » الذى هو فى النهاية لا يعادله الا العمل الفنى نفسه •

وبعد فان الدراسة التى نقدمها هنا عن الرمزية هى برغم قصرها وصعوبة اللغة المستخدمة فيها ، من جمل طويلة جدا واستخدام الجمل الاعتراضية والتشابيه والألفاظ الفنية والتراكيب والتداخل بين الانجليزية والفرنسية ، وكل هذا ربما لطبيعة الموضوع نفسه والشعراء الذين يتخذ شعرهم كنماذج وأمثلة للحديث ، الا أنه بالتأنى فى الدرس الهادىء يمكن أن نخرج من هذه الدراسة بفكرة واضحة ومبلورة عن الموضوع الذى نحن بصدده وهو الرمزية ومدرستها ونشأتها وفرسانها وتأثيرها الذى يقول عنه الكاتب انه ممتد الى اليوم ، ولا يستطيع عمل جديد ، أدبى أو فنى ، أن يفلت من تأثير الرمز واستخدامه • فلم يعد القارىء يستطيع أن يقرأ ولا الكاتب أن يكتب عملا ممعنا فى واقعيته

محددا في معناه فقيرا في أبعاده ، فقد تغير كل شيء منذ العشرينيات الأخيرة من القرن الماضي ومنذ اطلق « جين موريز » تعريفه للحركة الجديدة في ١٨ سبتمبر عام ١٨٨٦ بعد ان تبلورت خطوطها من خلال انتاج شعراء سابقين على ذلك ، كما سنرى في الصفحات التالية من كتاب تشارلز شادويك (الرمزية) .

ونحن نقدم هذا الكتاب لكتاب وقراء مصرنا الحبيبة راجين أن يفيد الجميع منه فتتغير نظرتنا للفن ومفاهيمه ونفيق من اغراقنا في ألوان وقوالب من الفن عفا عليها الدهر وتجاوزها العالم منذ زمن بعيد ، ولعل ذوقا جديدا يسري بيننا فنعرف كيف نغوص الى العمق متجاوزين السطح والسطحية الى ذوق أرقى واحساس أعظم وفهم أدق وفكر أنضج فيما نكتب وفيما نتذوق . وتلك أمنية أقدمها مصحوبة بكل الحب والرغبة في فن أرقى في بلدنا الحبيب .

نسيم ابراهيم

الفصل الأول

نظرية الرمزية



— الفصـل الأول

نظرية الرمزية

كلمة الرمزية « مثل كلمة الرومانسية والكلاسيكية » قد يكون لها معنى واسع جدا فقد تستخدم لتصف أى لون من ألوان التعبير الذى يشير الى الشيء اشارة مباشرة بطريقة غير مباشرة ، ومن خلال وسيط هـو بمثـابة شيء ثالث ، ولـكن من الواضح أن كلمة الرمزية يجب أن يتحدد نطاق معناها .. اذا أردنا أن نجعل لها اى دلالة كمصطلح نقدى .

وأول ما يجب أن نقر به في عملية التحديد هذه هو أن الرمزية ليست مجرد استبدال شيء بشيء آخر (كما يشبه ميلتون نبوءات الشيطان المهزوم بأوراق الخريف التى تغطى الأنهار فى فلومبروزا) وانما هى عمليـة اسـتخدام صـورة محـددة للتعبير عن أفكار مجـردة

وعواطف ، وعلى الرغم من هذا التعريف فان معنى الرمزية مازال واسعا حيث يقول ت . س . اليوت فى مقال عن هاملت (الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى شكل فنى هى ايجاد معادل موضوعى — أى مجموعة من الأشياء أو المواقف أو سلسلة من الأحداث تكون فى النهاية هى التركيبة المعادلة لهذه العاطفة أو هى تركيبة هذه العاطفة على وجه الخصوص) .

ومن قبل اليوت بثلاثين سنة قال استيفان مالارميه قولا مشابها لذلك فى سنة ١٨٩١ حيث عرف الرمزية بأنها فن اثارة موضوع ما شيئا فشيئا حتى نكشف فى النهاية عن حالة مزاجية معينة ، أو هى فن اختيار موضوع ما ثم نستخرج منه مقابلا عاطفيا (الأعمال الكاملة لمالارميه ص ٨٦٩) ولكنه يضيف أن هذه العاطفة أو الحالة المزاجية يجب أن تستخلص عن طريق سلسلة من التكشفات ، ومن المهم هنا أن نعود الى عبارته الأولى « اثارة الموضوع شيئا فشيئا » ولكن هذه التعبيرات مثل « المعادل الموضوعى » وما يقترن به من عواطف لا يجب أن يطرح عاريا واضحا بل يجب أن يلمح له ، وتلك نقطة يؤكدها مالارميه فى موضع آخر حيث يقول « ان يسمى الشىء مباشرة معناه أنك تقضى على أكبر قدر من المتعة المستخلصة من قصيدة مثلا حيث ان هذه المتعة تتضمن فى عملية الكشف التدريجى عن الشىء المقصود » ويشير الى أن هذا الشىء يلمح اليه

فقط ، ويختتم قوله « الممارسة الكاملة لهذه العملية الغامضة هو ما يصنع الرمزية » ·

ويعبر هنرى دى ريجنيير وهو تلميذ مالارميه عن نفس المعنى حين يعرف الرمز بأنه المقارنة بين المجرد والملموس حيث ان أحد طرفى المقارنة يشار اليه فقط دون أن يذكر مباشرة ، ويذهب ريجنيير الى أبعد من ذلك حيث يقول ان الرمز هكذا يقف وحده أمام القارىء الذى يعطى القليل أو لا يعطى أية اشارة عن الشيء المرموز اليه ·

فالشعر الرمزى بالضرورة يكتنفه شيء من الغموض في تكوينه ، ومن الأشياء المشهورة عن مالارميه انه كان يستبعد كلمتي «مثل وشبه» من مفرداته التي يستخدمها ، ونجد أنه يطرح صورة خيالية ثم يتبعها بمصرة قد تشرح هذه الصورة ، ولكنه في قصائده المتأخرة نجده يتجه أكثر فأكثر الى استبعاد ، أو على الأقل الى تقليل الشروح ويترك الرمز عن «عمد» غير مشروح ، وبالمثل نجد قصائد بول فارلان المعاصر لمالارميه ــ قصائده التى تتحدث عن الريف الحزين ــ هذه القصائد قصدت ان تكشف للقارىء عن حزن الشاعر العميق برغم أن قصائده نادرا ما تقرر صراحة أن هذا هدفها ·

الرمزية اذا يظل تعريفها بأنها فن التعبير عن الأفكار والعواطف ، ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها

من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة ، ولكن بالتلميح الى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف وذلك باعادة خلقها فى ذهن القارىء من خلال استخدام رموز غير مشروحة . هذا على أية حال جانب واحد من جوانب الرمزية وهو ما يسمى بالعنصر الشخصى أى الذى يتصل بالجانب الانسانى ، وهناك عنصر آخر يمكن أن يوصف أحيانا بأنه (الرمزية المتجاوزة) والتى تستخدم فيها الصور الملموسة ، ليس كرموز لأفكار ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الشاعر ، وانما كرموز لعالم شاسع ومثالى يعتبر العالم الواقعى بالنسبة له شبيها غير متناسى .

هذا المفهوم الخاص بوجود عالم مثالى يوجد فيما وراء الحقيقة وهى الفكرة التى أشاعها الفيلسوف سودنبرج فى القرن الثامن عشر ، هذه الفكرة ترجع بالتأكيد الى أفلاطون وهى أيضا قد لعبت دورا هاما فى العصر المسيحى ، ولكن فى القرن التاسع عشر ومع تقلص السيطرة الدينية ظهر البحث عن طرق للهرب من عالم الحقيقة الخشن (فى هذا العصر قيل بامكان الوصول الى هذا العالم المرغوب ليس عن طريق الأسرار الدينية ولكن عن طريق الشعر) ويقول بودلير فى (مذكرات جديدة عن ادجاربو) « انه بالشعر ومن خلاله تدرك الروح الروعة الكامنة فيما وراء الحياة . ان القصيدة حين تنجح فى جعل الدموع تطفر من عينيك

فهذا دليل مؤكد على حقيقة أن القارىء يشعر بنفسه معزولا وحيدا فى عالم غير متكامل ويشتاق أن ينطلق من هذا العالم الى الفردوس الموعود الذى تكشف أمامه » .

ان بودلير وأتباعه هم الذين رفعوا الشاعر الى مرتبة القس أو النبى أو ما يسميه رامبو « الشاعر الملهم » أى أنه مزود بقوى تجعله يرى ما وراء الأشياء فى عالم الواقع ويذهب الى الجوهر المختبىء فى العالم المثالى ، من هنا أصبح هدف الشعر هو أن يخلق للقارىء هذا العالم وراء الحقيقة وذلك بتحويل الحقيقة تحويلا عميقا عن الصورة التى نعرفها . ويعبر مالارميه عن هذا الهدف حيث يزعم أنه فى شعره لم يخلق آية زهرة حقيقية ولكنها الزهرة التى لا تجدها بين أية زهور فى هذا العالم الدونى وهى أيضا الزهرة بمعناها الجوهرى ، ويقول فى موضع آخر « ان الهدف الأساسى للشعر هو أن يخلق الجوهر الخالص والذى لا تشوبه أية شائبة من أصداء الحقيقة المحددة الملموسة والتى تحيط بنا » .

ولكن برغم أن هدف شاعر الرمزية المتجاوزة هو أن يذهب الى ما وراء الواقع فمن الواضح أنه مثله مثل شاعر الرمزية الانسانية يستخدم الحقيقة والواقع كنقطة انطلاقة ، ومن هنا كان انتقال الشاعر من الحقيقى الى المثالى مما يجعل الصورة فى الشعر الرمزى

من هذا النوع مشوبة بالغموض او الخلط حيث تحدث تعمية كاملة حين تتركز عين القارىء فيما وراء الحقيقة على الفكرة الأساسية والتى تعتبر الرموز المختلفة بالنسبة لها تمثيلا جزئيا وغير دقيق • ولو اخترنا لذلك مثالا مما استخدمه مالارميه نفسه نجد ان الشاعر اذا أراد أن يقدم للقارىء الزهرة المثالية فيجب عليه ألا يرسم زهرة واقعية بكل تفاصيلها وانما يخلط بين الصورتين الواقعية والمثالية حتى يصل الى الجوهر الذى يجمع بين الاثنين فى النهاية • مالارميه اذن ينطلق من الواقع ولكن اية زهرة حقيقية بالنسبة له تعتبر جحيما وأى زهرة تبتعد عن هذا الواقع هى عنده تنبع أيضا من هذا الجحيم ــ هو اذن يبحث عن فكرة الزهرة المثالية التى سبق الاشارة اليها (الزهرة غير الموجودة بين أية مجموعات من الزهور) •

من الملفت للنظر أن مالارميه يستخدم لفظة (موسيقى) ذلك أن واحدة من عقائد الرمزية بنوعيها الانسانى والمتجاوز أن من وسائل توضيحها المعادلة بين الشعر والموسيقى وهو يفضله على مقارنة الشعر بالنحت أو الرسم والتى شاعت فى القرن التاسع عشر فى فرنسا • وكما يحدد والتر بيتر فى مقاله عن (جورجيون) الذى نشر فى سنة ١٨٧٣ (كل الفن يتطلع للوصول الى حالة من الموسيقية) وذلك الاعتقاد سببه أن الموسيقى لها الخاصية الايحائية التى يتطلع

اليها الرمزيون ولا ترتبط بعنصر التحديد في المعنى الذى تستطيعه الكلمات والذي يبغي الرمزيون ان يتخلصوا منه (الموسيقى قبل كل شيء) هذا ما دعى اليه (فارلان) بكل شده في بدايه كتابه (فن الشعر) الذى كتبه سنة ١٨٧٤ والذي ينهيه برفض قاطع لكل شيء لا يمتلك هذه الخاصية الموسيقية الغامضة الموحيه ويصفه بأنه (مجرد أدب) (الأعمال الكاملة ص ٢٠٧) . ويجد هذا الراى صدى في الرفض القاطع الذى اعلنه رامبو في أحد رسائله عن الشعر الفرنسي (انه كله نثر مقفى) . ويعبر بول فاليرى ، الذى يعتبر اخر الرمزيين ، عن نفس الفكرة حيث يعرف الرمزية في احدى مقالاته عن بودلير باعتبارها (رغبة يبديها كثير من الشعراء في أن يستردوا من الموسيقى ما يخصهم حقا ، وهو نفس المعنى الذى عبر عنه مالارميه في مقال عن فاجنر الذى وصفه بأنه يختلس خاصية الشاعر) .

انه لهذه الرغبة في الوصول الى انطلاقه الموسيقى غالبا ما رفض الشعر الرمزى الالتزام بالتقاليد الجامدة فيما يتصل بنظم الشعر ، وهى التقاليد التي رغم محاولات الرومانتيكيين الثورة عليها الا أنه ظلت لها سيطرتها في فرنسا . ولكن درجة التحرر من هذه التقاليد ونوعية هذا التحرر التى مارسها الشعراء الرمزيون بالطبع تختلف من شاعر لآخر ، فان بودلير ـ أقدم الرمزيين ـ لم يكن مجددا بدرجة كبيرة ، وفارلان

لم يكن لديه الجرأة ليتخطى تحرير النظم الى الشعر الحر ، واما رامبو فقد ذهب بعيدا عن هذه المحاولات المتواضعة ليحرر الشعر الفرنسي من قيود القوالب التقليدية للقافية والوزن وتبنى هوالقصيدة المنثورة ، أما بالنسبة لمالارميه فبرغم أنه غالبا ما يبدو ملتزما بالاطار التقليدى فانه في الواقع لا يقل ثورية عن رامبو في طريقته التي توحي بالتناقض الحذر ، وقد كتب فى آخر أيامه فى سنة ١٨٩٨ عملا باسم (ضربة حظ) لم يكن له شبيه فى أصالته فى ذلك الوقت · (الأعمال الكاملة ص من ــ ٤٥٥ ــ ٧٧) ·

الرمزية اذن يمكن أن يقال عنها أخيرا أنها محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولا الى عالم من الأفكار ، سواء كانت أفكارا تعتمل داخل الشاعر (بما فيها عواطفه) أو أفكارا بالمعنى الأفلاطونى بما تشتمل عليه من عالم مثالى يتوق اليه الانسان ·

وحتى نخترق سطح الحقيقة وصولا الى ما ورائها هناك فيض متراكم من الصور أو نوع من التجسيم لاعطاء بعد ثالث ، وهناك أيضا تأكيد على الخاصيه الموسيقية للشعر والتى يوضحها فاليرى كشيء يقع بين الصوت والحس · وحتى تكون هناك المرونة الكافية استبعدت قوالب الوزن والقافية

عبر هذه الخطوط الرئيسية اكتسبت الرمزية

« التى كانت تحاول اكتساب هوية خاصة) تعريفها فى اعلان اطلقه (جين موريز) فى مقال بجريدة الفيجارو فى ١٨ سبتمبر ١٨٨٦ حيث يقول أن الرومانتيدية كان لها أوانها والذى مضى وان اثارها المتمثلة فى الحركة البرناشيه فى الشعر والطبيعية فى الرواية قد انقضت أيضا ، وان لونا جديدا من الفن كان ينتظره الناس أصبح ضروريا وحتميا » ويعرف الحركة الجديدة بأنها ضد أعطاء معلومات وضد الخطابية وضد العاطفية الزائفة والوصف الموضوعى ، وبدلا من ذلك كله فان هدف هذه الحركة الجديدة هو محاولة اعطاء شكل خارجى للأفكار (وهو يعنى هذا بالمفهوم الأفلاطونى)• الشعر الرمزى يعنى باعطاء الفكرة غطاء خارجى من الشكل • وهو يعتبر بودلير من بين قادة الحركة الجديدة سابقا ومبشرا ، ويمتدح مالارميه لاضفائه على هذا المفهوم مسحة الأسرار ، بينما يعتبر فيرلان قد حطم قيود النظم القاسية • وقد نعجب لغياب رامبو من هذه القائمة ، ولكن نجمه كان لا يزال آخذا فى الصعود آنذاك وهو ما قد يبرر ذلك الاغفال •

ولكن على الرغم من هذا فان موريز يعترف بأنه فى سنة ١٨٨٦ كانت الرمزية قائمة من قبل وما كان قوله الا اعلانا لها على كافة الناس وعلى نطاق واسع ، ومع ذلك فهو قد اعتبر اعلانه هذا برنامجا للمستقبل ، وقد كون ما سمى بالمدرسة الرمزية التى انضم اليه فيها

رينيه جيل ، استيوارت ميرلى ، فرانسيس فيللى جريفين ، جوستاف كاهن .

هذا الذى فعله موريز قد سبب نوعا من الخلط حيث ان بعض النقاد قد جعل الرمزية قرين مدرسة الرمزيين ، ونتيجة لذلك أفسحوا مجالا واسعا لشعراء اقل وزنا ينتمون الى هذه المدرسة بينما اعتبر بودلير وفارلان رامبو ومارميه فى مصاف الدعاة والمبشرين فقط بالرمزية . ويقر نقاد اخرون بعدم جدوى تضييع اصطلاح نقدى مفيد وبناء باطلاقه على شعراء قليلى الوزن واهمال أربعة شعراء كبار كهؤلاء دون ذنب اقترفوه فنتركهم غير منتمين الى أية حركة من الحركات الفنية التى سيطرت على الشعر الفرنسى فى القرن التاسع عشر وهى الرومانسية والبرناشية والرمزية .

الفصل الثانى

استجابات بودلير



هذا المفهوم الرمزى ذو الشقين ، والذى يرى أن الحقيقة ليست الا واجهة تخفى وراءهـا اما عالما من الأفكار والعواطف داخل الشاعر أو عالما مثاليـا يتوق هو اليه ، هذا المفهوم بالنسبة لشـاعر كبودلير يرتبط بالروح التى تسود قصيدته الشهيرة (استجابات) حيث الأحاسيس بالنسبة له ليست مجرد أحاسيس فهى قـد تكشـف عن أفكار أو مشاعر بالفساد والثراء والزهو على سبيل المثال ٠

« بانها عطور ، فساد ، ثروة ، وزهو »

وكذلك الأشياء بالنسبة له ليست مجرد أشياء عادية وانما هى رموز لصور مثالية توجد مختبئة وراءها ٠

« الطبيعة معبد ذات أعمـــدة حيـة »

« أخرجت ذات مرة أقوالها المتداخلة »

« الانسان وسط غابات من الرموز »

هناك عدد من قصائد بودلير في ديوان « ازهار الشر » الذى نشر لأول مرة سنة ١٨٥٧ (وهو الديوان الذى ظهر مرة آخرى بعد ذلك بثلاث سنوات فى طبعة أكبر كثيرا) ويتمثل فيـه النوع الأول من المفهـومين السـابقين والمترابطين عن الرمز ، فقصيدته « انسجام المساء » على سبيل المثال ، قد تبدو للقراءة الأولى أنهـا مجرد وصف لمناطق خلوية أو ريفية ، اذ هى تتكون من سلسلة من الصور مثل الشمس الغاربة ، عطر الزهور الزاوى ، لحن القيثارة الميت :

والآن أتت الأيام حيث ترتجف الزهور على سيقانهـا
وكل زهرة معطرة باريجهـا كالبخـور فى قدرها
الأصـوات والعطور تحلـق فى هـواء الليـل
والحواس تدور فى رقصـة حزينـة كليلـة
كـل زهـرة معطـرة بأريجهـا كالبخـور فى قـدرها
قيثـارة ترتعش كقلب مكسـور

والحـواس تـدور فى رقصـة حزينـة كليلـة
السـماء حزينـة وجليلة كانهـا مذبـح كبير

قيثـــارة ترتعش كقلب مكســـور
قـلب رقيـق يكـــره العـــدم الأســـود الممتـــد
الســماء حزينــة وجليلــة كأنهـــا مـــذبح كبيـر
والشــمس غاصـــت فى دمهـــا المتخثر

قـلب رقيـق يكـــره العـــدم الأســـود الممتـــد
ويجمـــع كـــل أثـــر مـــن المـــاضى المشرق
الشـــمس تغـــوص فـــى دمهـــا المتخثر
ذكـراك عنـدى تزكـو كأنهـــا المـــزار المقـــدس

ان السطر الأخير من ، هذه المقطوعة (ذكراك عندى تزكو كأنها المزار المقدس) يعطينا المؤشر الذى يشير الى أن هذه الصور المتكررة فى القصيدة ، والتى توحى كلها بشيء جميـل يبتعد ، هى فى الـواقع معـادلات موضوعية هدفها أن تعيد فى القـارىء خلق عاطفـة كابدها الشاعر فى ذكرى حب ضاع ، وقد اتبع الشاعر نفس الأسلوب في القصيدة الأولى من قصائده الأربعـة المعنونة (كآبة) وان كان الهـدف هنـا خلق عاطفة مختلفة تماما ، فكل الصور هنا بينها عامل مشترك ولو أنه يختلف عما فى (انسجام المساء) :

في غضبة الله المطر على المدينة
يصب فيضانا من الصقيع والظلمة

على السكان الواجفين فى المدفن القريب
وموجات من الموت على الضواحى الملفوفة فى ضباب

تحاول قطتى أن تجد لها مكانا لتستريح
فتثنى وتلف جسمها النحيل العليل
وروح شاعر قديم تحلق فوق قمم الأسطح
مع صوت حزين لشبح يرتعش

جرس الكنيسة يدق ولوح خشبى مدخن
يفح مع صوت أنين الساعة يتردد
بينما فى مجموعة من أوراق اللعب البالية
نبوءة كئيبة لعرافة شوهاء
الولد حارس القلب الجميل وفتاة البسطونى
يتحدثان فى برود عن حبهما الذى مات منذ زمن بعيد

مرة أخرى نجد السطر الأخير ، وربما حتى الكلمتين الأخيرتين منه ، يعطينا المؤشر الذى يشير الى ما تدور حوله القصيدة فى الواقع • انه عند هذه الكلمات الأخيرة فقط نتحقق تماما أن الغرض من كل الصور السابقة بأساليبها المختلفة هو أن تجعل القارىء يشعر ببيد الموت الباردة التى هوت على الحب بين الولد والبنت فى أوراق اللعب (الكوتشينة) ، وهو ما قد يمثل

العلاقة بين بودلير وسيدته المحبوبة (جين دوفال) وتشير الى العيش البائس الذى يعيشه بعد أن مضت فترة طويلة منذ أن مات فى حبهما كل دفىء وكل معنى . هذه القصائد بصرف النظر عن أنها وصف لمشهد حزين ومأسوى ، هى محاولة ــ وعلى طريقتها الخاصة ــ لا تقل نجاحا عن (انسجام المساء) ، لأنها تخلق فى القارىء عاطفة كابدها الشاعر وذلك من خلال تراكمات من الرموز

تلعب الرمزية الانسانية من هذا النوع دورا هاما فى شعر بودلير ، ولكن ربما كان الدور الأهم هو الذى تلعبه الرمزية المتجاوزة فى شعره ، والى حد ما نجد الاثنين يتوافقان فى (انسجام المساء) مثلا ــ من حيث اننا يمكن أن نقول ان الصور هنا لا تخلق شعورا بالسعادة الكاملة فقط ولكن أيضا ــ وعلى الأقل بشكل ضمنى ــ توحى بصورة الفردوس . وبالمثل قصيدة (كآبة) قد ننظر اليها كمنظر مقتطع من جهنم (نوع من الجحيم الذى يشبه الى حد ما جحيم « سارتر ») وهى أيضا تشير الى حالة من اليأس الأسود .

ولكن هناك قصائد أخرى تركز أكثر على الرمزية المتجاوزة وتحاول أن تخترق الواقع الى عالم مثالى . ففى قصيدته (الشعر) على سبيل المثال ، ليس شعر جين دوفال هو الذى يسحر بودلير فى الحقيقة ، وليس

كون لونه الأسـود الفاحم ونسـيجه المتماوج يذكره برحلة قام بهـا من قبـــل عبر المحيط الهنـــدى الى موريشيوس :

« هدوء أسيا وحرارة افريقيا
كلها عالم بعيد غائب وكأنه ميت
ولكنه يحيا فى أعماقك أيتها الغابة المعطرة » •

ليست هذه فى بساطة قضية حقيقة حاضرة تستدعى بالحنين والتشوق حقيقة ماضية ، فلو أن بودلير حقيقة أراد أن يعود الى المناطق الاستوائية فان عائلته « وهى التى أصرت على أن يقوم هو برحلته الأولى على امل أن يتوقف عن الحياة البوهيمية التى كان قد بدا يعيشـها فى باريس ، لو أنه كذلك لكانت هذه العائلة دون شك سعيدة جدا أن ترسله الى هنـاك مرة أخـرى • ولـكن ما يتوق اليه الشاعر حقيقة هو فردوس مفقود ، وهـو ما يجد رمزا له فى ذكرى مضت تختبىء وراء حقيقـه قائمة • مرة أخـرى نجـد فى القصيدة عاملا مشتركا يجمع بين الصـور المختلفـة وما تنقله تلك الصـور للقارىء هو الرغبة فى الخلود واللانهائية ويتبدى لنا ذلك من خلال عبارات مثل (عالم مفقود ــ بعيد جدا ــ يكاد يكون ميتا ــ الحلم المبهر ــ سماء طاهرة يغمرها دفىء خالد ــ هدهدة لا تنتهى ــ زرقة السـماء الهائلة المستديرة ــ الواحات التى أهفو اليها) •

وهناك صورة أكثر مثاليــة للفردوس المقبــل فى قصيدته (دعوة الى رحلة) حيث نجد المعادل الموضوعى المستخدم هذه المرة يشــير الى عالم بودلير غــير المــادى ــ هذا المعادل هو الريف الهولندى ــ رغم أن بودلير لم يذهب البتة الى هولندا ، ومازالت هناك صفات الأبدية والللانهائيــة ، وربما بصـــورة أكبر مما فى قصــيدة (الشعر) وهى صفات متعلقة بالألفاظ أيضا خاصة المقطع الذى يتكرر ثلاث مرات :ــ

لا شىء هناك الا النظام والجمال
وما هو رائع وهادىء وملذ

وفى أماكن أخرى نجده ينظر الى الخلف فى تشوق نحو طفولته أو ما يسميه هو (الجنة الخضراء من حب الطفولة) ، ومع ذلك فهذا غطاء آخر يبدو من تحتــه العالم المثالى الذى يتوق اليه كما ظهر فى (أزهار الشر)

حتى يعطى الشكل الشاعرى لهذه الرموز المختلفة الممثلة للفردوس نجد بودلير يهرب من الحقيقة الواقعة ووسيلته فى ذلك هو الشعر نفسه ، انه يخلق نوعا من الحقيقة الثانية فى الواقع • وعالمه البعيــد المفقــود ، وحلمه المبهر ، والسماء الصافية الطاهرة التى يغمرها دفىء خالد ، وأرض الجمال والنظام والفخامة ، والهدوء والحسية كلها كامنة فى شعره وهى التى تثبت هــــذا

العالم المثالى ليس فقط بالنسبة للشاعر نفسه ولكن أيضا لقرائه ·

هكذا يصبح الشاعر مخلوقا مقدسا قادرا على ان يخترق حجب الحقيقة الى الفردوس البعيد وهو قادر على أن ينقل رؤياه هذه للآخرين ، وهو مزود بالقدرة على فهم لغة الطبيعة من زهر وكل شيء فيها يلفه الصمت كما تقول قصيدته (**سمو**) · ان الشاعر فى الحقيقة ينتمى بطبيعته الى هذا الفردوس ، وأما هنا على الأرض فهو في عزلة كما تقول قصيدته (البركة) وهى القصيدة الافتتاحية في ديوان (**أزهار الشر**) والتى تقيم نوعا من التشابه الواضح بين الشاعر والمسيح ، وهى قصيدة ترتبط ارتباطا وثيقا بباقى قصائد الديوان الذى يؤكد الطبيعة الملائكية والرسالة المقدسة للفن والفنان ·

ولكن هذه القصائد التى تبدو فى الواقع متفائلة تنحصر فى الجزء الأول البسيط من الديوان المسمى (**أزهار الشر**) ،وحتى هذا الجزء نجد فيه شيئا مختلفا فالافتتاحية الطويلة المعنونة (**الكآبة والمثالية**) سبب الحركة فيها حركة عكسية أى من المثالية الى الكآبة ــ أى من نظرة التفاؤل بوجود الفردوس خلف عالم الحقيقة وامكانية ادراك هذا الفردوس واعادة خلقه بواسطة الشاعر ، من هذه النظرة المتفائلة يتحول الى تشاؤم عميق حين يقول (ان الحقيقة قد لا تكون هبة من

السماء وانما قد تكون لهبا من الجحيم ـ ان الشيطان هو الذى يجذب الخيط الذى يتحكم فى حياتنا) وهذا ما يؤكده بودلير فى قصيدته (أيها القارىء) والتى تعتبر مقدمة للديوان ، وهى تحذر القارىء بأن النظرة المتفائلة فى القصائد القليلة الأولى لا تلبث أن تتلاشى وبالفعل لم يكد يصل الى قرب نهاية قصيدة (الكآبة والمثالية) حتى نجده لم يعد ينظر لنفسه كمخلوق مقدس أعد له مكان فى السماء كما سبق أن قال فى قصيدة (البركة) · **انه أصبح ينظر لنفسه :**

« فكرة ـ شكل ما ـ كائن انفصل عن السماء وسقط
الى نهر الجحيم الموحل القاتم
حيث لا تصل اليه عين السماء مطلقا »

قد تبدو فكرة الحقيقة التى تخفى وراءها جحيما كئيبا وليس فردوسا مشرقا ، هى الفكرة التى يلمحها بودلير الآن ، وهذه الفكرة قد تبدو واضحة ليس فقط فى قصيدة مثل (كآبة) ولكنها تبدو أكثر وضوحا فى قصيدة مثل (**المسنين السبعة**) حيث يبدو موكبا مخيفا من سبعة رجال مسنين عجزة خارجين له من جهنم ·

قرب نهاية ديوان (**أزهار الشر**) نجد بودلير لم يعد واثقا بطبيعة العالم الذى وراء الواقع ، ففى المقطع الأخير من القصيدة الأخيرة (**الرحلة**) حين نجد أن رغبته الوحيدة هى أن ينهى رحلة حياته ـ التى ينظر

اليها فى نظرة استرجاعية كأنها (واحة مرعبة وسط صحراء) عند ذلك نجده يعترف أنه سيرحل الى وجهة غير معروفة له (فقد تكون الجنة أو الجحيم ما ينتظره)

« يغوص الى قاع هاوية ، الى جحيم أم نعيم ما يهم !
الى قاع المجهول كى يجد الشىء الجديد »

كل من الرمزية المتجاوزة والرمزية الانسانية يكون جزءا مما يسمى (التراسلات الرأسية) والتى تشتمل على حركة من فلك الماديات والأحاسيس التى تثيرها الى فلك المفاهيم المجردة والمشاعر الشخصية ، ومن المرئى والمسموع والمشموم الى انطباعات وعواطف تثيرها هذه الحواس •

هناك أيضا فى شعر بودلير ما يسمى (**بالتراسلات الأفقية**) أو الحركات على نفس الفلك الواحد من حاسة مادية معينة الى حاسة أخرى • ففى الجزء الذى سبق الاشارة اليه من قصيدة (تراسلات) نجد بودلير لا يعتبر أن العطور يمكن أن تكون فقط (فسادا — ثروة — زهوا) بل انه أيضا **يزعم أن :**

« العطور ، الألوان ، والأصوات التى تتردد
هى طيوب نديه كملمس الطفل
عذبة كالمزامير خضراء كالمروج »

ان العطــور يمــكن أن يكون لها نفس ملمس جلد طفل صغير او رقة صوت آلة الأبوا الموسيقية أو نفس لون الحقول الخضراء • هــذا التداخــل بين الحـــواس والمحسوسات أو ما قد نســميه (الانســجام المتزامن) واضح وملحوظ في ديوان (أزهار الشر) خاصــة في مجموعة القصائد الموجهة الى جان دوفال حيث عطــر شعرها يثير صــورا مرئيــة من المنــاطق الاستوائية أو أصوات سفن في موانيء بعيدة ولكن هذا التجاوب بين الحواس المختلفة ليس في الواقع الا تنويعات على عملية التكرار الرئيسية والتي تعتبر أساسية في شعر بودلير والتي تلصقه بالموسيقى • حيث ان هدفه ليس أن يحكى قصــة أو يشرح فكرة ما بل أن يخلق عاطفــة او يثير انطباعا فهو يجمع تراكمات من الرموز الخارجية التي تكرر وتقحم التيمة الداخلية والأساسية للقصيدة بصفة مستمرة •

والطريقة الواضحة لعمــل ذلك دون أن يؤدى الى الملل هو ايجاد صور تتصل بالحواس المختلفة كما يفعل المــؤلف الموســيقى حين يجعــل لــــكل آلة دورها في الأوركسترا • ولكن لا يوجد فرق جوهرى بين قصيدة مثل (**انسجام المساء**)حيث الشعور بالسعادة التي ولت وانطباع الفردوس المفقود هي أشياء تثــار من خــلال صور ثلاثيــة الترابط ، فهي ترتبط بالشم والســمع وبالبصر • ليس هنــاك فرق بين هــذا من جهــة وبين

المقطوعات الثلاث الأخيرة من قصيدة بعنوان (البجعة) حيث الشعور بالانحباس والانطباع بعـالم بلا أمل تثار من خلال تراكم من الصور البصرية فقط :

« انى أفكر بالزنجية النحيلة المعلولة
تتخبط فى الوحل وتبدو منهكة العينين
من أجل نخيل جوز الهند الذى فقدته من زمن بعيد
أفريقيا الجميلة
وراء جدران سجن من ضباب لا ينتهى

أفكر بكل من فقد شيئا ولا يستطيع استرجاعه
بأولئك الذين يشربون دموعهم
ويرضعون الأسى كأنه ذئبة تبنتهم
أفكر بأيتام ضامرين كأزهار جافة

هكذا فى الغابة الكثيفة التى تغربت فيها روحى
تتردد بقوة دائما أصـداء ذكرى قديمة كأنها نفخة بوق عالية
أفكر فى بحارة ضاعوا فى جزر معزولة
فى أسرى ، فى المقهورين وفى آخرين كثيرين »

لا شـك أن الخاصية البودليرية فى الاصرار عـلى تكـرار نفس الشىء ، وفى أسـلوب تكـراره لمقـاطع

ومرددات معينة ، كما يبدو فى (انسجام المساء) :
لا شك آن هذا ما جعل ناقد القرن التاسع عشر
(**فردناند برونتير**) **يقول** عنه باستخفاف (ان سطور
شعره) توحى بأنه يجهد نفسه لأحداث أثر ما ، ولكنه
نادرا ما يعرف كيف يقول ما يريد أن يقوله ٠

ان هذا المسكين لا يملك من شيطانية الشعراء
الا مجرد المحاولة أن يكون واحدا منهم) ٠

لقد أعاد برونتيير فى الواقع النظر فى حكمه هذا
فيما بعد ، ولكن يظل هذا دليلا على أن أصالة (أزهار
الشر) هى التى جعلت أحد الثقات الأدبية فى العصر
الحديث (برونتيير) يفشل للوهلة الأولى فى أن يدرك
ويقيم المفهوم الرمزى للشعر ٠


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثالث

أنغام فرلان



أنغام فرلان

ولد بول فيرلان في سنة ١٨٤٢ م بعد بودلير بجيل كامل ، فقد بدأ نشاطه كشاعر عندما كان بودلير في قمة شهرته ، ولذا كان لابد أن يتأثر فيرلان بديوان « أزهار الشر » الى حد ما وخاصة أن تكوينه النفسى والمزاجى لا يختلف في شيء عن بودلير ، فكلاهما حظيا بطفولة هانئة آمنة وكلاهما واجه الحقيقة بغلظها وقسوتها المتزايدة في سن النضج ٠ وان كنا نجد انتقال بودلير من التفاؤل الى التشاؤم هو انتقال منتظم (على الأقل كما يبدو في أزهار الشر) مع أن هذا الانتقال في الحياة ليس بهذا الانتظام أو الثبات ٠ أما بالنسبة لفيرلان سواء في حياته أو في أعماله نجد هناك تحولا مستمرا من والى أظلم مدارك اليأس وأشرق

درجات التفاؤل . من الحزن في قصيدة « مناظر من الريف حزينة » ضمن « مجموعة قصائد ساخرة » الى البهجة والثقة فى قصيدة « الأغنية الحلوة » ، ومن الكآبة الضبابية فى « اللحن الضائع » ضمن مجموعة « رومانس بلا كلمات » الى القرار الحازم والواضح فى كثير من قصائد « الحكمة » .

لكنه مهما كان نوع المزاج الذى عاش فيه فيرلان فهو قد اتبع مبدأ بودلير « على الأقل فى شعره الجيد » وهو مبدأ الكشف عن الأشياء وليس وصفها ، وهو يفعل ذلك بنفس طريقة بودلير في استخدام رمز خارجي يتجاوب مع مشاعره الداخلية مثل ما قال بودلير فى قصيدة (البجعة) من أن اعادة بناء اللوفر بالسقالات وكتل الأحجار المستخدمة **في اعادة البناء كل هذه بها معنى خفي بالنسبة له :**

القصور الجديدة ، السقالات ، كتل الأحجار
الضواحى القديمة ، كلها بالنسبة لى تحمل معنى
رمزيا خفيا

كذلك نجد فيرلان فى « رومانس بلا كلمات » يعترف بأنه وهو يتجول في الريف البائس شعر أن **هذا الريف يعكس أحزانه هو الخاصة :**

« الى أى مدى ـ أيها المتجول يعكس هـذا المنظـر
الريفى الكئيب
لك الكآبة التى بداخلك أنت »

ومثلما نجـد في « انسجام المسـاء » و « كآبة » لبودلير كذلك نجد كثيرا من قصـائد فيرلان وصفية في ظاهرها ولكن هدفها الأسـاسى مختلف تماما ـ ما عدا بعض الاشارات البسيطة • ولنأخذ لذلك مثلا من هـذا الريف الذى يتحدث عنه فى قصيدة « الأغنية الحلوة » حيث نجد السطر الأخير من كل مقطع يشير الى أن هناك شخصين معنيين وهى بعد ذلك وفى الحقيقة قصـة حب رقيقة :

القمر الشاحب

يشرق من بين الأشجار فى الغابة •
من كل غصن
يهمس صوت
من تحت الأوراق

آه يا حبيبتى

ان البحيرة تعكس
كمرآة عميقة
ظل الصفصافة الداكن
حيث تبكى الريح

لقد حانت ساعة الأحلام
رقيقا غامرا
هــذا السلام
الهابط من أفق السماء
تضيئها شمس الغروب
لقد حان وقت للسعادة

ونفس الأسلوب قد اســتخدم فى احــدى الأغانى الدينية من مجموعة « الحكمة » رغم أن العاطفة المعالجة تختلف جذريا ، فاننا نجد فيرلان يلعب على كل من المعنى الحرفى والمجازى لكلمة « يــوم » (وقد نقــول المعنى الزمنى والمعنى الجوى للكلمة) فنجده وهــو يصــور عاصفة طبيعية يكشــف عن الشــعور بعاصفة روحيــة تعصف به وهو يقاوم الاغراء :

ها هى الأيام الزائفة الحسن تعــود لتشرق طــوال
اليوم ، يا روحى المسكينة
والآن تطرق هذه الأيام على صفحة الغروب النحاسية
وتشع طوال اليوم فى ومضات من برد وبرق
تضرب محصول الأعناب على التلال النائمة
وكل محاصيل الوادى تذريها بعيدا
تلك سماء زرقاء تغنى تدعوك اليها

في هذه القصائد وفي غيرها من أحسن ما عرف له من قصائد مثل « الشموس النائمة ، أغنية الخريف ، البيانو الذى يقبل اليد المرتعشة ، وسط السهول اللامتناهية السأم ، السماء التي تعلو السقوف » في مثل هذه القصائد نجد فيرلان يمارس نفس الرمز الانسانى بطريقة بودلير ، ولكنه يختلف عن بودلير من حيث يغيب عنصر الرمز المتجاوز كثيرا عن اعماله ، حتى فى هذه اللحظات عندما يتطلع فى تفاؤل نحو نسون جديد من الحياة يختلف كثيرا عن الواقع وقتها ، ففى مجموعة قصائد « الأغنية الحلوة » والتى كتبت قبل زواجه أو مجموعة قصائده فى « الحكمة » التى كتبت بعد عودته للكاثوليكية مباشرة ، فى هذه المجموعات يظل مسلك فيرلان عاطفيا أساسا • لقد كانت تنقصه قوة بودلير التخيلية وقدرته على خلق صورة للفردوس الذى ينتظره • والحقيقة أن فيرلان حين يحاول فى هذا الاتجاه نجد أن كل قصائده تقريبا تكاد تسقط فى العادية بل والتفاهة ـ فليست بعد قصائد رمزية ، وبدلا من أن يحاول الكشف عن انطباع بالعالم الآخر نجد هذه القصائد تقرر فى بساطة أنه عالم موجود وتحاول أن تحلل وتصف الوسائل التى يمكن بها الحصول عليه بصورة من أتفه الصور ، وذلك كما نجده فى واحدة من أقل قصائده نجاحا من بين قصائده الكثيرة غير الناجحة فى مجموعة « الأغنية الحلوة »

نعم سأمضى بثبات وهدوء فى الحياة
نحو الهدف الذى يوجه القدر خطواتى اليه
دون عنف ـ دون ندم ـ دون حسد
سعيدا بأن أعمل واجبى فى نضال بهيج
وحتى أتحمل ثقل الزمن على طول الطريق
سأغنى أغان بسيطة ، أقول لنفسى
أنها لا شك ستنصت لى فى سعادة
ان هذا هو الفردوس الوحيد الذى أبغيه

ان الهوة التي تفصل بين تفاهة من هذا النوع وبين قصيدة لبودلير مثل قصيدة « الشعر » هذه الهوة واضحة وشاسعة رغم أنها ليست أكبر من الهوة التى تفصل هذه القصائد عن قصائد أخرى لفيرلان نفسه سبق ذكرها ـ وهى قصائد لا يبذل فيها جهدا لبناء صورة خالدة لعالم آخر على غرار ما يفعل بودلير ، ولكنه فى بساطة يغرق عبقريته الخاصة والغريبة فى عملية كشف عن مشاعره الذاتية فى لمحات سريعة وصارخة ترسم صورة سريعة « اسكتش » للمعادل الموضوعى لهذه المشاعر .

ووجه الاختلاف الثاني بين بودلير وفيرلان هو أنه رغم أن الأخير يعتنق نفس الأسلوب فى التكرار والدوران حول المشاعر التى يريد أن يخترقها الا أننا

هنا أيضا نجده يفتقد سعة الأفق وثرائه الموجود عند بودلير • هذا لا يعنى أن شعر فيرلان أقل موسيقية من شعر بودلير ، ولكن بينما نجد موسيقى بودلير تنحو نحو أن تكون غنية بأوركسترا الحواس المختلفة التى تستدعى لتلعب دورها فى لحظات تختار بعناية ، وصور تتطور باستفاضة ، وسطور متوازنة تماما ـ سجع وجناس مستخدمان بشكل صريح الا أنه مؤثر • أما شعر فيرلان فيملك نغمة أكثر عمقا وأكثر ايحاء بالألفة والدفء • وقد يتضح ذلك لو قارنا بين الجزء من « انسجام المساء » لبودلير الذى سبق تقديمه ، وبين هذه القصيدة لفيرلان ـ رغم اختلاف الموضوع :

ضوء الفجر الشاحب

يزحف فوق الحقول
بكل أحزان
الشموس الغاربة
الحزن الذى يهدهد بالأغانى العذاب
قلبى الذى نسى نفسه
مع الشموس الغاربة
وأحلام غريبة كشموس تغرب على الشواطىء
كأشباح قرمزية
تدور تدور دون توقف
كشموس عملاقة تغرب فوق الشطآن

هنا لا يوجد أكثر من لمحة من (تجاوب الآفاق بين الشموس الغاربة والأغاني المهدهدة ، وتبقى الصورة بعد ذلك غير متطورة • الضوء عند غروب الشمس مقارن باختصار مع الضوء عند الفجر ولكن ليست هذه الصورة الفخمة التي يستخدمها بودلير مثل صورة « الشمس التي تغرق في دمها المتخثر » ، ولكن أسلوب المقاطع المكررة المعقد والدقيق في « انسجام المساء » هو الذى يفسح مجالا أمام التكرار الذى يبدو في « الأسى » لفيرلان في سطور ثلاثة وخمسة (٣ و ٥) وفي « متتابعات » في بداية أسطر ١٣ و ١٤ ان اى انطباع قد يثيره المقطع المتكرر في تعبير « الشموس الغاربة » والذى تكرر أربع مرات ـ هذا الانطباع يطمس بوضع الكلمتين اللتين تتبدلان في النصف الأخير من القصيدة حيث انهما منقسمتان بين سطرين • ان الضربات الايقاعية البطيئة للوزن السكندرى في قصيدة بودلير تستبدل بقافية أسرع وغير منتظمة عند فيرلان بفضل الأسطر الخماسية المقاطع القصيرة وبفضل الطريقة التي تجعل كثيرا منها يرتبط بعضه ببعض ارتباطا وثيقا بحكم القاعدة اللغوية مما يحول دون انفصالها بحكم القافية •

لقد كانت هذه النغمة غير المنتظمة بشكل غير عادى والتي ربما تكون حوارية أيضا ـ هذه النغمة هي التي تحقق لفيرلان نفس البناء العاطفى كمثل النغمة المحسوبة

والثابتة عند بودلير فى «أزهار الشر» • وهذا ما أعطى لشعر فيرلان أصالته البالغة وقت أن كتب • لقد بدأ فيرلان كشاعر بيرناشي وقد قدم بالفعل واحدة من أحسن صيغ البرناشية فى مقدمة ديوانه الأول « قصائد ساخرة » فى سنة ١٨٦٦ م حيث احتوت هذه المقدمة على السؤال الفصيح البلاغى التالى :

أهى من الرخام أم لا ، فينوس الموجودة فى ميلو ؟

ولكن فيرلان سرعان ما أصبح مشهورا ليس بوضوح سطوره ولا باكتمال صيغه ، التى حاولها فى البداية ونجح الى حد ما ، وانما اشتهر الرجل بالشعر « الترددى » والمتموج مثل « رومانسيات بلا كلمات » والتى حتى عنوانها مستعار من الموسيقار مندلسن « أغان بلا كلمات » وهى توحى بأن بساطة هذه الشكل هى الى درجة تجعل معناها ليس هو المستهدف لكن أوزانها السريعة ونغمة الحزن فيها والقلق الذى تكشف عنه هو الشيء المستهدف • رغم أن (موريس) شهد بأن الاسهام الرئيسى لفيرلان هو كسره لقيود النظم الجامدة ، ورغم أن هذا يبدو من منظور تاريخى نسبوة لها أهميتها فى الابتعاد عن الأشكال التقليدية للشعر الفرنسى والتى تميز كل القرن التاسع عشر ، رغم كل هذا فان فيرلان لم يكن جريئا بدرجة كافية لكسر كل هذه القيود تماما ـ حقيقة أنه أسقط القافية فى فنه

الشعرى كمجرد حلية بلاغية وأنه قلل كثيرا من دورها الذى لعبته فى شعر بودلير على سبيل المثال ، ولكنه لم يذهب الى حد هجرها تماما ، بل انه فى الواقع وفى السنوات التالية أكد اعتقاده بأن القافيه كانت ضرورية للشعر الفرنسي ، وقال بالوزن أيضا رغم انه هجر شكل الأغنية تماما وتقريبا هجر أيضا وكلية الوزن السكندرى ذى الاثنى عشر مقطعا فى دواوينه الثانى والثالث والرابع (الأعياد البهيجة ـ الأغنية الحلوة ـ رومانسيات بلا كلمات) والتى نشرت فى أعوام ١٨٦٩ م و ١٨٧٢ م و ١٨٧٤ م على التوالى ، وعلى الرغم من أنه امتدح ومارس استخدام الوزن المتفرق (المتواتر بشكل غير منتظم ـ **أى السطر ذو المقاطع غير المتوازية وكأنه) :**

غامض جدا ومتطاير جدا فى الهواء
دون شىء يستقر عليه أو يحط رحله

لم يذهب فيرلان لأبعد من ذلك حتى يستخدم أسطر ذات أطوال غير منتظمة فى أشكال غير منتظمة ولم يبلغ حد هجر النظم كلية ، لقد كان تقليديا بدرجة كافية الى حد الشعور بأنه رغم أن النظم ليس بالضرورة دائما شعرا ـ الا أن الشعر دائما هو نظم • ولقد كان من نصيب صديقه الثورى رامبو أن يؤكد أن القضية ليست فى الحقيقة هكذا •

الفصل الرابع

رامبو الملهم



رامبو الملهم

بدأ انطلاق رامبو كالشهاب ليصبح شاعرا فى عام ١٨٧٠ قبل السادسة عشر من عمره ، وبلغ حدا كبيرا من الشاعرية فى عام ١٨٧٥ قبل أن يصل عمره الحادية والعشرون ، وفى هذه الفترة القصيرة من السنين قفز رامبو من كونه شاعرا تقليديا يشبه فيرلان فى المرحلة البرناشية الى أن أصبح أحد الطليعيين ، حتى أنه للآن وبعـد قرن من الزمان مازالت قصـائده تحمـل لمحـة التجديد ٠

فى مايو ١٨٧١ م وبعد أقل من سـتة أشـهر من نشره لقصيدته الأولى كتب رامبـو الى أحد أصـدقائه خطابه الهام (**خطاب الالهـام**) والذى أدان فيــه كل الشعر الفرنسى معتبرا اياه مجرد نثر مقفى مسـتطا

لامرتين باعتباره غارقا في صيغ عفا عليهـا الدهر من الشـعر ، وأدان حتى بطله المفضـل بودلير بأنه كان حرفيا جدا وبشـكل واع أى مهتما بالصنعة الشـعرية أكثر مما يجب •

ما كان يريده رامبو هو اشكالا جديدة من الشـعر تعطى انطلاقة أكثر حرية لعبقرية الشاعر • لقد كتب يقول (داخلي شخص آخر) وهى عبارته الشـهيرة التى كثيرا ما يساء فهمها ، رغم أن رامبو يصفها قائلا بأن مهمته هى أن ينتحى جانبا يراقب ويستمع الى انبثاقات أفكاره (انى أجلس صامتا عند انبثاق افكارى اراقبها وأستمع اليها) هكذا تصبح مهمة الشاعر ليس أن يخلق الشعر بشكل واع وارادى ولكن أن يسمح للشـعر أن يتدفق من ذاته • مثل هذا المبدأ لو بلغ أقصى مدى له فانه يؤدى الى (السريالية) وبالفعل يعتبر رامبو مقدمة لهذه الحركة السريالية التى تطورت مع السنوات الأولى من القرن العشرين • ولكن رامبو فى خطابه السـابق لم يكن يشرح نظرية متكاملة بقـدر ما كان يعبر عن احساس غامض بعدم الرضا بالخضوع لأى نظام وهذا أمر طبيعى لفرد فى سنه فى ذلك الوقت •

برغم أن عدم الرضا هذا أدى الى القليل أو ربما لم يؤد الى شىء من النتـائج ، فان الأرض كانت ممهدة كى يمارس تأثير فيرلان أكبر قدر له على رامبو ، وذلك

حين دعاه فيرلان الى باريس عام ١٨٧١ م ، فمنـذ ذلك التاريخ أخذ رامبو (يكسر القيود القاسية للنظم) كما يقول موريس وبمعدل مدهش ايضا فاق فيرلان • وفي مجموعة من القصائد كتبت في مايو ١٨٧٢ نجد رامبو قد تجاوز فيرلان بكثير فيما يتعلق بالتجديد في التكنيك ، فنجده لا يستخدم فقط سطورا ذات مقاطع غير متوازية بل أنه يذهب الى ابعد من ذلك ويخلط الأسطر ذات الأطوال المختلفة كما في قصيدته (أفكار الصباح الجميلة) التي تحتوى على اسطر ذات أربع ، وست ، وثمانية ، وتسعة ، وعشرة ، واثنى عشر مقطعا في تركيبة غير منتظمة تماما ، وكذلك القافية قد تعرضت لنفس اللامبالاة ففي قصيدة مثل « دمعة » نجده يخلط قافية بأخرى ويستبدل واحدة بأخرى ، وفي قصيدة مثل « أعلام مايو » نجده هجر كل ما يتعلق بالقافية ويكتب (الشعر المرسل) الذى لم يكن أبدا من ملامح الشعر الفرنسي لاختلاف اللغةالفرنسية عن الانجليزية ، حيث لا توجد صيغ موسيقية في اللغة الفرنسية يمكن استغلالها كما في االغة الانجليزية •

ولا شك أنه لهذا السبب انتقل رامبو الى النثر في « اشراقات » التي أخذ يكتبها في آخر ١٨٧٢ م والتي اختفت فيها كل آثار القافية والوزن • ويحدث رامبو تأثيره الشاعرى بدلا من ذلك باستخدام ركام من الصور المشرقة غير المتوقعة التي تتراكم واحدة فوق الأخرى ،

وكذلك يخلق صيغا وزنية متغيرة تتماوج وتطفو مع حركة الفقرة كما يبدو في هذه الفقرة الاخيرة من « الجنى » حيث يصور مخلوقا مقدسا يفود شعبه الى عالم آخر حيث يقول :

[انه يعرفنا جميعا ويحبنا جميعا ، فدعونا اذن في هذه الليلة الشتوية من قمة لقمة ، من القطب الصاخب للقلعة ، من وسط الناس الى الشاطيء ، من لمحة للمحه . ونحن خائرى القوى والمشاعر ، نحييه وننظر اليه ونجعله يتقدمنا تحت البحار وفوق قمم صحارى الثلوج - دعونا نتابع نظراته وانفاسه وجسده وحياته] .

لم يكن رامبو هو أول من كتب قصائد نثرية ، فمن المعروف أن بودلير في قصائد « كآبة في باريس » أو التي عرفت باسم « قصائد نثرية صغيرة » في هذه القصائد كان بودلير يهدف الى كتابة ما اسماه (النثر الشعرى) أى نثر موسيقى بدون قافية ولا وزن ولكنه طيع ومتماوج بدرجة تكفى أن يكيف نفسه مع حركة الروح الغنائية ، ويناسب خيال الانسان الحالم ، مثل موج البحر في حركته الرقيقة ، ويناسب أيضا قفزات العقل المفاجئة) .

لكن قصائد بودلير المنشورة قد كتبت بعناية واضحة وبشاعرية متيقظة مقصودة ، وكتبت في جمل دائرية كما في بداية قصيدة « عبير الشعر » التى تشبه

الكثير من « قصائد نثرية صغيرة » فى أنها تعتبر وجها آخر لموضوع عوليج فى « أزهار الشر » حيث يقول :
[دعينى أتنسم ولوقت طويل طويل عطر جدائل شعرك ، دعينى أدفن وجهى فى هذه الجدائل كرجل استبد به العطش فألقى بوجهه فى ماء نهر رقراق ، ودعيه ينساب بين يدى كمنديل معطر حتى يطلق للهواء موجات الذكريات] .

هذه التكوينات اللغوية المتأنية المتأنقة بمقارناتها المرسومة بعناية فائقة تختلف بشكل واضح عن اللغة المباشرة والتأكيدية التى يستخدمها رامبو ليس فقط فى (اشراقات) ولكن أيضا فى (موسم فى الجحيم) نجد مثل هذه السطور فى بداية المقطع الأخير من (وداعا) اذ يقول : (أتى الخريف ، ولكن لماذا نندم على رحيل الشمس الخالدة اذا كنا نعكف على اكتشاف مصدر الضوء المقدس بعيدا عن أولئك الذين تنتهى حياتهم بنهاية كل موسم وفصل) .

انه بهذا اللون من الكتابة أكمل رامبو الثورة الرمزية ضد النظم التقليدى وأعطى للشعر نوعا جديدا من القوة والمباشرة التى جعلت منه أداة أكثر طواعية لاثارة المشاعر والأفكار ، ذلك أن هدفه كما هدف بودلير وفيرلان كان كشف مشاعره وانطباعاته بدلا من وصفها ، وذلك منذ أن بدأ فى الابتعاد عن الشعر التقليدى وأخذ فى الكتابة منذ الأشهر الأولى لعمله

وأى وسيلة أفضل من هـذه يمـكن أن تعبر عن نزوة السعادة المنتشية ؟ • الاحساس بالسـير عـلى الهواء ؟ الشعور بأنك لا تبالى بالعالم ؟ أى طريقـة يمـكن أن تكون افضل من هذه القصـائد النثرية البسـيطة التى بمجموعاتها المتداخلة الوزن لا تبتعد كثيرا عن الشعر المرسل ؟ • أسمعه يقول :

[امدد حبالا من قمة الى قمة ـ أكاليل زهـور من نافذة الى نافذة ـ سلاسـل ذهبيـة من نجـم الى نجم ، وأرقص] •

برغم أن هـذا التراكم من الصـور غير المفصـلة لترجمة عاطفة ما بالرغم من أن هـذه الصـور لصيقة برامبو فى مباشرته واختصاره ، الا أنه من الواضـح أنهـا ترتبط ببودلير فى (انسـجام المساء) وفيرلان فى (القمر الأبيض) • **ومثل ذلك أيضـا قصيدته النثرية (زواج ملكى) التى تصف زواج ملك وملكة :**

[فى صباح مشرق جميل ، ووسط جماعة من ألطف البشر ، أعلن رجل وامرأة فى ساحة المدينة «يا أصدقائى : أريدها أن تكون ملكة ! » وضحكت هى وارتعشت وهى تقول « أريد أن أكون ملكة » ثم تحدث هو الى أصدقائه عن الوحى وعن محنة فى طريقها الى الزوال •

تمايلا نحو بعضهما فى عناق طـويل ، واسـتمر

تتويجهما صباحا بأكمله اذ ارتفعت تعليقات الزينة القرمزية فوق المنازل وبعد الظهيرة أيضا عندما سارا وسط حدائق مليئة بالنخيل] ٠

هذه القصيدة ، مثلها مثل (كآبة) لبودلير ومثل (القمر الأبيض) لفيرلان ، بها ثلاث او أربع كلمات توحي بأن الصورة الخيالية تحمل معنى خفيا وان الملك والملكة هما رامبو وتلميذه أو من سماه فيما بعد رفيقه في الجحيم فيرلان ٠ وهو في محاولته أن يخلق عالما مثاليا نجح في ذلك ولو لفترة قصيرة عندما استمتع الملك والملكة بالزهو المرموز له بصور التعليقات القرمزية وبالنخيل ٠ وبالرغم من أن معرفتنا بأخلاق رامبو وأفكاره قد تطور وتعمق معنى القصيدة الا أنه يجب ، ومن الممكن ذلك ، أن ننظر اليها مثل قصائد بودلير وفيرلان باعتبارها اثارة للحظات من النجاح مضت بعد نضال طويل لاثنين من البشر لهما مزاجين مختلفين أحدهما قوى واثق من نفسه والآخر ذو طبيعة مترددة نسائية ٠ وحتى الى هذا الحد فانه يترك للقارىء أن يستوضح الرموز المستخدمة ليدرك أن هذا ليس مجرد تقرير عن زواج ملك وملكة في بلد بعيد ٠

انه ليس فقط في مجال الرمزية الانسانية وفي دنيا العواطف اعتنق رامبو وطور تكنيك بودلير وفيرلان ، بل في مجال الرمزية المتجاوزة أيضا ، حيث

يلعب دورا أكثر أهميــة من فيرلان الذى يفتقــد قــوة ذكائه • ان رامبو لم يحلل فى شعره طبيعة عالمه المثالى ولكنه ينقله ببساطة الى القارىء ، وهذا ما نجده فى واحدة من قصائده التى تعتبر قديمة نسبيا وتقليدية نسبيا والتى تعتبر من أشهر أعماله (الزورق النشوان) وقد كتبت قبل أن يتجه الى باريس مباشرة فى سبتمبر ١٨٧١ م حيث انضم الى فيرلان • هذه القصيدة يمكن قراءتها ببساطة كأنها تقرير عن ســفرياته وذلك عن طريق تجسيد قارب يندفع بوحشية دون أن يتحكم فيه أحــد ، وقد يكــون تقريرا من رامبــو عن حلم حى ، ولكن المعنى الحقيقى لقصــيدة **(الزورق النشــوان)** مثلها مثــل قصيدة بودلير (الشــعر) يكمن فى تراكم الصور غير العادى يربطها عنصر مشترك يطور دائمــا انطبــاعا وليس وصــفا للفردوس الذى يبحث عنــه الشــاعر •

ان فردوس رامبو يختلف جـدا عــلى أى حال عن فردوس بودلير ، ولا شك أن هذا راجع الى أنه أصغر كثيرا وقد عاش حيــاة جامدة فى مدينــة تشــارلى فيل الصغيرة شمال شرقى فرنســا حيث تربى عــلى يدى أم خشنة الطباع مسيطرة • من هنا لم يكن عالمه المثالى هو الملجأ الهادىء الآمن الذى كان يتطلع اليه بودلير ، على العكس من ذلك فعالمه هو عالم العنف والصخب ، وفوق كل هذا فهو عالم الحرية الكاملة • ان صــورة القارب

الذى يندفع دون انضباط عبر بحار لا حصر لها يتراقص كفلينة فوق الأمواج ، ويلتقى بثعابين عملاقة ووحوش بحرية ، وجبال جليدية ، ونافورات مائية هذا القارب فى رحلته هذه قصد به أن يجعل القارىء يشعر بالاثارة الحادة والسعادة الجنونية التى خبرها رامبو فى الحقيقة من قبل فى مناسبتين أو ثلاث انطلق فيهـــا بعيـــدا عن البيت قبل ذلك ببضعة شهور • الواقع أن هذه الهرو بات القصيرة الى باريس وبروســيا كان يكتنفهـــا ارتباط عاطفى حيث ان رامبو فى كل مرة كان يرغم على العودة متسللا بعد أيام قليلة ، وليس هناك تقرير حقيقى عما فعل ولا حتى وصف لما شعر به يمكن أن يكون له التأثير الرهيب الذى تحدثه رمزية قصيدة **(الزورق النشوان) :**

(رأيت سماوات تمزقها الأضواء والنافورات المائية
وأمواجا تتكسر مزبدة وتيارات ، لقد رأيت الغسق ،
ورأيت الفجر يشرق كسرب الحمام ،
ورأيت أشياء لا يراها الناس الا خيالا)

ويجب أن نضيف أن هذه كانت أشياء تخيلها رامبو فقط ، اذ أنه حتى هذا اليوم لم يكن قد رأى البحر ، فهو ، على عكس بودلير ، لم يكن يمتلك مصادر للخبرة الواسعة يرسم منها صوره التخيلية •

ولـــكن مثـــل بودلير فى عالم ذكرياته ، كان عالم

الخيال عند رامبو أكثر واقعية من الواقع نفسه ، وهذا ما يوحى باصطلاح (الشاعر الملهم) أى الشاعر الذى يخترق الحجب الى عالم آخر وراء الحقيقة ـ ولكن بينما يرى بودلير قوة الشاعر هذه كملهم أو متنبىء هى هبة تمنح للشاعر فان رامبو على العكس أعتقد أن الشاعر هو الذى يجعل من نفسه ملهما ، وهو يفعل ذلك متعمدا بتعطيل الحواس كما يسميه (تعطيل طويل هائل ومتعمد لكل الحواس) • حين يعرض الشاعر نفسه لكل نوع من الخبرات الحسية (كل أنواع الحب والمعاناة والحماقات) يكتسب نوعا من الحساسية المفرطة التى تمكنه أن يرى الأشياء الخافية على الآخرين (أن يفهم لغة الزهر والأشياء الجامدة حسب تعبير بودلير • وبالنسبة لرامبو يعتبر الشاعر مخلوقا مقدسا قادرا على أن يخلق عالمه ، وكما شبه بودلير الشاعر بالمسيح فى (البركة) كذلك رامبو ينقل عنه فيرلان قوله فى (كريمن اموريس) (سأكون أنا هو الشخص الذى سيخلق الله نفسه) ـ وبالفعل نجد فى (اشراقات) أن رامبو يتعامل مع الحقيقة باعتبارها المادة الخام التى يخلق منها عالما جديدا • وفى قصيدة (**ملاحة بحرية**) على سبيل المثال ، وهى قصيدة أخرى كتبها وهو لم يكن قد انتقل للنثر تماما ، وهى مكتوبة بالشعر المرسل فى أسطر غير مقفاه وذات أطوال مختلفة ، فى هذه القصيدة نجد البحر انتقل الى الأرض **والأرض انتقلت الى البحر اذ يقول :**

[محاريث من الفضة والبرونز
مقدمات سفن من الصلب والفضة
تندفع عبر الأمواج
تقتلع الجذور العالقة
تيارات الأرض
والأخاديد الطويلة بين مد وجذر
تتدفق وتدور نحو الشرق
نحو أعمدة الغابة
نحو جذوع حواجز أمواج الميناء
التي تضاء جنباتها بدوامات الضوء]

« انى أصل الى مرحلة من الهلوسة البسيطة » هكذا كتب رامبو فى فصل من فصول (موسم فى الجحيم) تحت عنوان (كيمياء الأفعال) انى أرى بوضوح معابد فى أماكن المصانع » • ولكن حالة الهلوسة هذه التى أقلم نفسه عليها وهذه القدرة على أن يرى المعابد فى أماكن المصانع وأن يعيد تشكيل الحقيقة ـ هذه الأشياء لم تستمر ، فقد لعب فيرلان دورا حيويا فى تشجيع رامبو فى محاولته أن يجعل للشعر قوة الخلق ، ولكن العلاقة الشخصية بينهما اصبحت مريرة وانتهت الى شجار عنيف فى يوليو ١٨٧٣ م ، وعندئذ كتب رامبو فى (موسم فى الجحيم) ناظرا بمرارة الى الشهور المنصرمة

التى كان من المفروض على العكس أن تكون (موسم فى النعيم) ، وهو يتمثل نفسه يلعب دور الاله الخالق ، فما كان يسميه من قبل (اضطراب عقلى المقدس) يصفه الآن (الهياج العقلى) وهذا بالذات عنوان أحد الفصول الرئيسية فى ديوان (**موسم فى الجحيم**) ، وبالمثل العنوان الفرعى (**كيمياء الأفعال**) والذى سبقت الاشارة اليه • يوحى هذا بأن ما اعتقد به رامبو فى وقت ما من أن للكلمة قوة أن تحول المعدن الخسيس الى ذهب قد تغير وأصبح قوله يوحى بأن هذا الاعتقاد كان يشبه فى حماقته أحلام الكيميائيين فى العصور الوسطى مثله مثل بودلير يفشل رامبو فى محاولته اختراق الحقيقة الى العالم المثالى • وأيضا مثل بودلير تماما فى نهاية قصيدة (الرحلة) ، وبرغم التشاؤم فى قصيدة (الكآبة) و (السبعة المسنين) ، نجد بودلير يترك الاحتمال قائم بأنه ربما بعد كل ذلك يمكن الوصول الى الفردوس ، وأنه فى أعماق جهنم قد يوجد النعيم أو الجحيم • كذلك رامبو فى نهاية (موسم فى الجحيم) نجده يستفيق من يأسه ويتمسك بالأمل فى انه برغم فشله الخاص فان فجر عالم جديد سوف يأتى وان عالمه المثالى سوف يمكن الوصول اليه • (وفى فجر مسلح بالصبر المتأجج سوف ندخل المدن العظيمة) •

وكان الصبر هو ما يفتقده رامبو ، وهناك دراسة

عنه تحت عنوان (رامبو هذا العبقرى الغير صبور) ٠ ولكن نفس الناقد الذى يصف رامبو بالعبقرى النافذ الصبر ــ نفس الناقد نجده يصف شاعرا آخر هو ستيفن مالارميه بأنه (يملك هذا الصبر الدؤوب الذى هو سمة العبقرية) ٠ ومالارميه فى الـواقع هـو الذى اقترب أكثر من أى شاعر رمزى آخر الى تحقيق هدفه ، وهــو الذى ينظر اليه باعتباره كاهن الرمزية الأعظم ٠



الفصل الخامس

مالارميه واللامحدود



مالارميه واللامحدود

تنبع نظرية مالارميه في الرمزية المتجاوزة أساسا من نفس الاحساس بعدم القبول بالواقع القائم التى خابرها رفاقه الرمزيون ، وهذا الاحساس بعدم التوافق أو القبول لدوره ربما كان راجعا لأسباب مماثلة أيضا، لأنه لا شك شيء له دلالته (مع احتمال استثناء فيرلان) ان كلا من هؤلاء الشعراء كان له طفولة مضطربة ، فبودلير قد مات أبوه وهو مازال فى السادسة من عمره ، وأبو رامبو قد هجر زوجته وعائلته بعد ست سنوات من زواجه ، وماتت أم مالارميه وهو فى الخامسة من عمره .

فى واحدة من قصائده المبكرة باسم (الظهور)

يصف مالارميه شبحا تحوطه هالة من ضوء يذكر أنه كان يظهر له فى أحلامه وهو طفل ، وكان يتلألأ على رأس هذا ــ الشبح كوكبة من النجوم المعطرة • هناك احتمال لا يشوبه كثير من الشك بأن هذه **صور مثالية لأمه الميتة :**

(شبح امرأة تضع قبعة من نور
كانت قديما وفى نومى الطفولى الجميل
تزورنى كل يوم ويداها تضمان
كوكبة من النجوم بيضاء عطرية)

هذه الأسطر يرجع تاريخها الى ١٨٦٢ عندما كان مالارميه فى العشرين من عمره ، وبعد **أن** عبر فى شعره عن رغبته فى أن يدير ظهره للحياة كما يقول فى **(النوافذ)** وأن يولد من جديد فى عالم افتقده ومازال يحلم به ــ **عالم يزهر فيه الجمال :**

(أحلم دائما أن أولد من جديد متوجا
فى سماء مفتقدة يزهر فيها الجمال)

هنا نجد تشابها واضحا بين شعر مالارميه وشعر بودلير ، ولكن مع نهاية ١٨٦٤ م وجد مالارميه (وهو صاحب العقل الحاد الذى يبحث عن اجابات عقلية شافية

لتطلعاته) أنه لا يستطيع أن يختبيء في بساطة وراء حلم غامض غريب بعالم مثالى • فاذا كان هناك بديل للحقيقة الواقعة فيجب ان يكون هذا البديل ــ فى راى مالارميه ــ قادرا على تقديم تعليل منطقى • ونحسين مثل هذا التعليل العقلى المنطقى كان هو المهمة التى أوقف مالارميه جهوده عليها فى بحث لا يمل عن حل لهذه المشكلة فى سنتى ١٨٦٤ و ١٨٦٥ • وترمز (اللؤلؤ الوضاءة) لدى أميرة أحلامه الباردة البعيدة المنال هيروديا التى تظهر فى الدراما الشعرية غير الكاملة التى بدأها فى ذلك الوقت ، ترمز هذه اللؤلؤة الى بحثه الذى لا يتوقف عن اجابة على تساؤله •

وحين أشعل مالارميه ضوء العقل البارد ليقوده فى سؤاله عن طبيعة العالم المثالى نجده وصل فى بادىء الأمر الى النتيجة التى قد تبدو واضحة بأن وراء عالم الواقع لا يوجد شيء غير الفراغ العقيم • والعديد من خطاباته فى هذه الفترة تحوى اشارات الى « العدم » والى « اللاشيء الذى هو الحقيقة » ، ولكن مالارميه قاده اعتقاده القوى بأن عالما مثاليا لابد أن يكون موجودا (وربما ساعده على ذلك تعرفه على أعمال الفيلسوف الألمانى هيجل) قاده ذلك الى نتيجة أخرى أبعد من النتيجة الأولى وهى أن العالم المثالى يختبيء وراء الفراغ العقيم ــ ان اللانهائى يكمن فى اللاشيء ، ومهمة الشاعر اذن هى أن يعزل نفسه عن كل ما يصله بالواقع حتى

يخلق نوعا من الفراغ في داخل نفســه تتدفق وتتلألأ في هذا الفراغ صــور العالم اللانهــائي الــكامن فى اللاشيء • وقد كتب مالارميه الى صديقه كازاليس فى ١٨٦٧ يقول « لقد أصبحت الآن متجردا عن شخصيتى، لم أعد ستيفن مالارميه الذى تعرفه ، ولكن مجرد وسيط يستطيع العالم الروحي من خــلاله أن يصبح مرئيــا ــ يتشكل وينمو من خلال من كان أنا » •

ان هناك تشابه غريب بين هذه العبارة وتلك التى استخدمها رامبو بعد ذلك بست ســنوات عنــدما كتب (لقد غدوت آخر) (ان بداخلى شخص آخر) • ولكن الشاعرين وصلا الى أفكارهما المتعــادلة هــذه وهما مستقلين عن بعضهما وأخرجاها بطريقتين مختلفتين ، فبينما رامبو فقط يقف جانبا ويدع رؤاه الفوضــوية تتدفق الى عقله، نجد مالارميه يفرغ عقله عامدا وبوعى من كل الصور التى قد توجد فى الواقع وبنفس القدر من الــوعى يبنى صـــوره عن **(الأزهار المفتقــدة)** و **(المفاهيم المجردة)** •

هذه هى القضية المطروحة فى قصيدة ربما اعتبرت مفتاح أعمال مالارميه كلها وهى السوناتا التى كتبهــا أو بدأ كتابتها فى ١٨٦٨ تحت عنوان (سوناتا رمزية عن نفسه) والتى نشرها بعد ذلك بحوالى عشرين عاما تقريبــا فى ١٨٨٧ بدون عنـوان ومع بعض التغييرات

التى تعتبر طفيفة تسببيا ، والقصيدة ، مثلها مثل كل أعمال مالارميه المتأخرة ، يصعب بل من العبث اعطائها أى معنى حرفى أو قريب من الحرفى وانما المحاولة هنا هى استخراج معنى مناسب على النحو التالى :

[الأصابع المرتفعة لتمثال من العقيق ،
يرمز جسمه المنحنى لمعاناة الشاعر ،
يرفع بين يديه فى الظلام شمعة
يحرق فى لهيبها الشاعر (الذى هو العنقاء بين الرجال)
مخطوطات محاولاته الشعرية الأولى غير الناجحة

ليس هناك من شىء فى جنبات الحجرة الخالية
لجمع رماد هذه الأحلام
ليس هناك حتى من قوقعة بحرية
(رمز انبثاق شىء من لا شىء)
هذا الشىء الفارغ التافه الذى يسمع فيه صوت البحر
قد أزاله صاحب الحجرة الذى قرر آسفا أن ينهى
حياته كشاعر .

ولكن بالقرب من النافذة المفتوحة نحو الشمال توجد
مرآة ذهبية الاطار ، محفور عليها أشكال وحيد

القرن يبدو فى الضوء الذابل للشمعة مهاجما
لعروس البحر التى سقط جسدها العارى وشاص
تحت سطح زجاجى ٠
وفى فـراغ هـذه المـرآة ومن قرب اطارها تنبعث
أطياف ٠
النجوم السبعة فى مجموعة الدب الأكبر] ٠

هذه ، مثلها مثل قصائد بودلير وفيرلان ورامبو ، يمكن النظر اليهـا كقصـيدة وصفية تماما ، لـكن لو وضعنا فى اعتبارنا العنوان الأصلى (سوناتا رمزية عن نفسه) وتنبهنا أيضا لأفكار مالارميه فان هذه الحجرة الفارغة (التى كانت هى الصورة المفضلة لديه فى هذه الفترة) سنجدها ولا شـك هى صـورة رمزية لعقـل الشاعر نفسه ، وهى فى الحقيقة طريقته لخلق الفراغ الذى يتحدث عنه فى داخل نفسه ؛ فهو لا يقارن ضمنيا بين عقله والحجرة الفارغة ولكن هذه الحجرة قد أفرغت حتى من رمز الفراغ نفسـه (لا توجـد حتى قوقعـة بحرية فارغة) ٠ فانه باستثناء ضوء الشمعة المرتعش نجد أن الشىء الوحيد فى هذه الحجرة الرمزية هو مرآة ، وهى أيضا فى حد ذاتها لا وجود لها ، وانما فقط تعكس وتحدد معالم الفراغ ٠

مالارميه اذن يؤكد وينقل لنا فكرة (العدم) من

خلال ثلاثة عشر سطرا من السـوناتا حتى نصـل الى السطر الأخير فنجد تغيرا سحريا مفاجئا حيث نجد عـلى سطح المرآة الفارغ المتجه شمالا عبر النافذة المفتـوحه يبدأ في الظهور رمز اللانهائية المتمثـل في (كوكبـة النجوم الضخمة التى تهيمن على السماء من ورائها) •

في هذه السوناتا الرائعة نجد مالارميه يؤكد عمليا ما سبق أن قاله في خطابه لكازاليس من انه (وسيـف يستطيع عالم الروح أن يتجسد ويتشكل من خلال من كان انا) ولكنه أيضا يعطي دليلا على نـوع الاسـطر الشعرية التي كان يعمـل من خـلالها عـلى خلق عالمه المفقود ، فعلى سبيل المثال مجموعة كواكب الدب الأعظم لا تسمى أبدا باسمها ولا حتى كلمة نجم تستخدم في القصيدة حتى أنه قد يكون من الخطأ أن نقول انه في نهاية القصيدة تظهر مجموعة الدب الأعظم في المرآة ، ما يظهر في الواقع هو سـبع نقاط من ضـوء متلألئة يخلقها مالارميه ، هي سبعة نجوم قد نقـول عنها انهـا لا توجد في أى سماء معروفة لنا ، وأكثر من هذا فان مالارميه لا يقدم فقط الصورة المرئية لسبع نقاط ضوء تنعكس على مرآة في حجرة فارغة ، ولكنه ينقل انطباعا مشابها بوسائل سمعية بأن الشـكل المقفى الذى يعتبر صرحا قويا مدهشا نجده هنا مبنى وبشكل خاص عـلى القافيتين or و IX والتى تعنى أولاها ذهب (وهـو الذى يقبل عامة كرمز للعالم المثالى) كما في (الدورادو)

و (العصر الذهبى) · والثانية وهى المقابل الصوتى للحرف × فى اللغة الفرنسية وهو رمز اصطلح عليه عامة للمجهول · هكذا لا يقدم مالارميه فقط صورة بصرية لكوكبة كبيرة من النجوم تصعد من العدم ولكنه أيضا ينقل نفس الاحساس بوسيلة سمعية ، وذلك بفضل التبادل المستمر عبر القصيدة بين or و IX

ان تخلق شيئا من لا شىء بهذه الطريقة المعقدة الغريبة وأن تستخدم كل مصادر اللغة لا لتصف حقيقة قائمة خارج القصيدة ولكن لتخلق حقيقة جديدة غير قائمة ـ مثل هذا العمل هو عمل رهيب وشاق ، وهو ما لم يستطع مالارميه أن يصل به الى نهاية ناجحة تماما ·

ظل مالارميه لمدة ثلاثين عاما وحتى مماته فى ١٨٩٨ م يعمل فيما كان يسميه العمل الكبير ، وهو تعبير لا يعنى فى الفرنسية عملا عظيما فحسب وانما يشير الى حجر الفلاسفة الذى كان الكيميائيون يظنون أنه يحيل لهم المعادن الخسيسة الى ذهب · لكن شيئا من عمل مالارميه هذا لم يصل الينا (وان كان النقاد منقسمين حول هذه النقطة) · والقصائد القليلة التى كتبها بين ١٨٦٨ و ١٨٩٨ والتى وصل عددها فقط الى ثلاثين معظمها سوناتات ـ هذه القصائد تعتبر قصائد ليست ذات وزن كبير وقد سماها هو بتواضع (دراسات

تمهيدية ، على أمل شيء أفضل ، وكأنها شحذ القلم قبل الكتابة) . والعديد من هذه القصائد مثل (أصابعها المرتفعة) تنصب على محاولاته أن يخلق الحقيقة الجديدة ، بينما بعضها الآخر ينصب على احداث تنويعات على نفس موضوع « لانهائية العدم » اى حياة خالدة تنبع من العدم . ومعظم هذه القصائد الاخيرة مراث لشخصيات أدبية معروفة فى ذلك الوقت مثل جوتيير وأنجر بو و بودلير وفيرلان والمؤلف الموسيقى فاجنر ـ وهى تتبع نفس الشكل الرثائى التقليدى الذى يقول بأن الشاعر رغم أنه يموت الا أنه يحيا من خلال أعماله (ان عظمة العبقرية الخالدة لايمكن أن تنطفىء) .
أحد هذه القصائد يخاطب فيها صديقا ماتت زوجته حديثا وتستحق الأسطر الثلاثة الأخيرة منها أن نوردها هنا ليس فقط لأنها تؤكد القدرة المبدعة للكلمة التى يمكن أن تعيد المرأة الميتة من قبرها ولكن أيضا لأن الكلمات ومثل (أصابعها المرتفعة) بسحرها الشاعرى تصل الى حد يجعل القارىء يستمع الى صوت المرأة الميتة وهى تتمنى العودة من برودة القبر الى دفىء وضوء المدفئة ، وهى تعود للحياة لمجرد سماعها لاسمها يهمس به أثناء الليل :

(تنهض روحى مرتجفة حول هذا الموقد المضىء ،
اذ يكفينى للعودة للحياة أن تعيد شفتيك
نفخة دفىء الى اسمى حين تهمس به فى جنبات الليل)

ان مالارميه لم يفشل فشلا تاما فى استخلاص شىء من اللاشىء ــ لخلق حياة من الموت ، ولكنه فى الفترة من ١٨٨٥ الى ١٨٩٠ هجر هذه الطموحات مؤقتا من أجل متع عقلية أقل قيمة قدمتها له امرأة تدعى (ميرى لورانت) التى كانت من قبل عشيقة وموديل للرسام (ادوارد ماتيه) • لقد استمر يكتب الشعر على آية حال ــ بل وشعر من نفس النوع ، بمعنى أنه مازال يستخدم ما كان يسميه الكلمة الموحية ــ غير المباشرة اطلاقا ، ومازال يهدف نحو الايحاء وليس الوصف كما نرى السطر الأول من (أصابعها المرتفعة) الذى ينتهى بالمقطع IX والسطر الأخير بالصوت or كذلك نجد احدى أغنيات الحب عنده تبدأ بكلمة (الشعر) وتنتهى بكلمة (الشعلة) وبين هذين القطبين نجد مالارميه يغير ويقلب فى تكوينات اللفظية حتى أنه يكدس فى قصيدة من أربعة عشر سطرا عددا هائلا من الكلمات التى توحى بالضوء والدفء واللهب والغروب ــ التاج الملوكى ــ الأكاليل ــ الاشتعال ــ النار ــ الفرحة ــ الكواكب ــ الوميض ــ الياقوت ــ : الخ • • ،

ولكن الشىء الذى كان يحاول أن ينقله لنا عن طريق التكرار هو أكثر عمقا من أى شىء استخدمه بودلير أو فيرلان هذا هو الشعور الداخلى وليس فقط الصورة المثالية • ومن هنا نجده فى أواخر ١٨٨٠ قد تحول من شاعر الرمزية المتجاوزة الى الرمزية الانسانية •

كان هدف الشاعر أن يعيد في القارىء (وهـذا هـو هدفه فى القصيدة التى نحن بصددها) وذلك من خلال انطباع بصرى لصورة شعر (مارى لورنت) الأحمـر المنسدل وكأنه اللهب المشتعل ، أن يعيد خلق الاحساس بدفء الحياة الهانئة أو الشعور المتألق بالسعادة التى خبرها فى حضرة هذه المرأة التى يقول عنها فى السطور الأخيرة (تمحو أو ربما تحرق ـ حسب تعبيره ـ شكوكه ومخاوفه وتجعله يشـعر كأنه الأمين بين الـرجال) • يتضح من القصيدة أنه يتشبث بالصيغة الرمزية حتى النهاية كما كان يفعل بودلير :

(شعرها كان فى وقت ما كلهب يقفز ، ولكن الآن،
حيث الرغبة لفرد هذه الجدائل قد تضاءلت نهائيا ،
تتلوى الجدائل ، كتاج ذابل حول رأسها ،
موضوعة على المكان الذى منه انبثق اللهب ذات مرة •
لكن لا حاجة بها الآن الى التنهد أسفا عـلى سحاب
شعرها المنساب فى حيوية ، لأن ضوء لهيب الحب
داخلها ،
والذى كان شعرها علامته الوحيـدة الأصـيلة فى
وقت ما ،
مازال يتلألأ فى وميض عينيها الباسمتين الصادقتين •
ان أى تلميح بحب غريزى انما هو اهانة لهذه المرأة ،

التي رغم أن أصابعها بخواتمها ، وجواهرها لم تعد تمتد
لتطلق جدائل شعرها منسدلا ،
الا أنها مازالت تمثل أريج جوهر الأنوثة المتألق ،
ببريق حولها يجعلها تستطيع باقتدار
أن تطرد عن الشاعر كل الشكوك
وبدلا منها تجعله يشعر أنه أسعد الرجال حظا .
ذلك أنها تمتعه وتحرسه كشعلة)

لابد من الاعتراف أنه في محاولة لتبسيط المعنى أضيفت علامات ترقيم من فواصل ونقط لم تكن موجودة في النص الفرنسى الأصلي . وكثير من النقاد قد لا يوافق على ذلك حيث انه يقحم بعض التفاسير التى لا يرضون عنها . ونقاد آخرون يستنكرون أية اضافة من أى نوع ، حيث ان مالارميه متعمدا قد حذف كل علامات الترقيم من قصائده الأخيرة لأنه شعر بلا شك أن هذا أسلوب غير ملائم لاظهار كل أعماق وتعقيدات صيغه اللغوية .

ولكن مجرد أن يهمل الشاعر علامات الترقيم فان هذا لم يكن الا اجابة سلبية على مشكلة كيفية تناول وسيلة تعتبر متزايدة الثراء ومعقدة ، وفي سنة ١٨٩٧ وقبل وفاته بعام واحد اتخذ مالارميه حلا أكثر ايجابية

وذلك في عمل ثورى من نوع فريد كان التعبير الرئيسى الذى يدور حوله العمل هو (ضربة حظ لا تخطىء الصدفة أبدا) •

وطبع هذا العمل بحروف كبيرة والكلمات متناثرة دون تنسيق على ما يقرب من عشرين صفحة • وهناك بعض التركيبات الفرعية بعضها بأحرف رئيسية كتبت بحجم صغير وبعضها بالحجم العادى ـ وبعضها بخط مائل ، ونجد أن هذه التركيبات الفرعية متداخلة مع كلمات التركيبات الرئيسية • والصفحة كأنها صفحه مزدوجة ، وتنطلق الجمل من أقصى يسار الصفحة الأولى الى أقصى يمين الصفحة الثانية باعتبارها جزءا واحدا وعندما توصل مالارميه الى هذا الشكل كان معنى ذلك أنه يبتعد عن قيود الأشكال التقليدية للتعبير أكثر من كل رفاقه من الرمزيين ، فان استخدام الحروف ذات الأشكال المختلفة مكنه من أن يظهر بوسائل بصرية أهمية التركيبات الرئيسية وأن يشير الى التركيبات الفرعية بشكل أوضح كثيرا من استخدام علامات الترقيم • ولكن الأكثر من هذا أنه استطاع أن يدخل عنصر الصورة البصرية فى الشعر ، وذلك باستخدام المساحة الكبيرة التى أتاحتها له الصفحة المزدوجة ونشر الكلمات القليلة على الصفحات بطريقة غير منتظمة • فنجد معظم الصور فى قصيدته الأخيرة (**ضربة حظ**) مرتبطة بالبحر والسماء ، ولا شك أن الكلمات أحيانا

نجدها في وحدات منفصلة على امتداد الصفحة المزدوجة وكأنها النجوم السوداء على صفحة من سماء بيضاء ، وأسطر الطباعة تنتشر مجرجرة أذيالها بعضها عبر الصفحة كأنها (نيجاتيف لصورة مركب ينهض ، والمقصود هنا هو التأكيد على قوة الصورة مثلما كان التأكيد على الأصوات IX و OR التى قصد منها تشمله الأثر البصرى (أصابعهما المرتفعه) ولا شك أن هناك علاقة حميمة بين هذين العملين رغم أن التفاؤل الموجود فى القصيدة الأولى متضمن فى مجموعة الكواكب التى ترتفع فى زهور من الحجرة الخالية نجدها فى الثانية حلت محلها صورة مجموعة مشابهة من الكواكب تستقر فى هدوء واستسلام فوق حطام سفينة منكوبة . هذا هو حطام طموح مالارميه فى أن ينقل المثالية الى الواقع ، ولكنه يجد عزاء فى الظن بأنه حتى لو نشر عمله (العمل الكبير) ربما يهوى هذا العمل الى مدارك النسيان . فان معظم الكتاب يعرفون أن الحصول على فرصة للنشر قد يعنى شيئا آخر هو أن ما ينشر قد يبقى دون قراءة . ومالارميه يجد عزاء أكبر من هذا فى أنه حتى لو أن المرء لم ينشر أفكاره فقد يجد فرصة أخرى فى أن ينتشر بوسائل أخرى ، وقصيدته الأخيرة هى خاتمة متواضعة (مطبوعة بشكل متواضع مثلها) لهذا العمل الأصيل والمعقد بشكل غير عادى ، والجزء الأخير منها يجرى على النحو التالى :

UNE CONSTALLATION

Froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'éumumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement

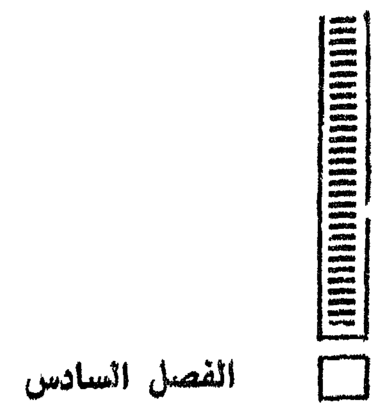
d'un compte total en formation

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant

avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés





الفصل السادس

عودة فاليرى الى الواقع



عودة فاليرى الى الواقع

لا شك أن أفكار مالارميه كان لها تأثير يفوق قيمة المجلد الشعرى الصغير الذى أنتجه من أعماله ، ولقد مارس تأثيره هذا على وجه الخصوص من خلال اجتماعات يوم الثلاثاء التى كان يحضرها ليس فقط الكثيرون من كتاب هذه الفترة الراسخين بل أيضا شباب الكتاب الذين كان من بينهم (بول فاليرى) الذى كان يشارك كل الشعراء الرمزيين نفس عدم الرضا بالواقع • ولكن فاليرى هجر الشعر فى ١٨٩٢ فى سن الحادية والعشرين لاعتقاده بأن مالارميه قد بلغ اقصى مدى ممكن فى خلق الشعر المثالى ، ذلك من ناحية ، ومن ناحية أخرى أن أشعاره الأولى كانت كلها تتجه نحو العاطفية أكثر من العقلانية • واتجه فاليرى نحو طريق

آخر لارتياد عالم الأفكار ، ذلك أنه كان مأخوذا بالفلسفة والرياضيات والفنزياء • ورغم أنه لم يصل الى درجة التخصص الرفيع والتى كانت تجعله قادرا على أن يضيف شيئا الى هذه العلوم – فى مجال تركيب الكون – الا أنه أظهر اعجابه بهذا النوع من النشاط العقلى فى (مقدمة لنظرية ليونارد دافنشى) ١٨٩٥م ، حيث أرجع لعبقرى عصر النهضة فى ايطاليا فضل اتخاذ منهج لتتبع العلاقات الخفية بين مجالات العلوم المختلفة • وبالمثل فان شخصيه (م• تيست) التى خلقها فاليرى فى ١٨٩٤ والتى يشتق اسمها من كلمة (رأسى) باللغة الفرنسية – هذه شخصية رجل ذى ذكاء حاد ، وفى (أمسية مع م • تيست) ينجح هذا الرجل فى اكتشاف قوانين جديدة تتحكم فى عمل العقل البشرى ، وهو شخصية منفصلة تماما عن واقع الحياة اليومية • ورغم أنه قد يكون من الخطأ أن نربط ربطا تاما بين فاليرى وشخصية (م • تيست) ، ليس من شك أيضا أنه ظل لمدة عشرين عاما تقريبا منفصلا بشكل غريب عن الحياة اليومية ، وكان وقتها يمارس تأملات عقلية دون أن يزعجه شىء ، وذلك بفضل كرم ورعاية رجل أعمال ثرى قدم له فى ١٩٠٠ م عملا شرفيا فقط كسكرتيره الخاص ، وهو العمل الذى ظل يحتفظ به حتى مات هذا الراعى فى ١٩٢٢م • وأحسن ما يصف حالته العقلية فى هذه الفترة هو ما جاء فى أشعاره الأولى فى قصيدته

المعروفة (المــدفن البحرى) التى نشرت لأول مرة فى ١٩٢٠ م حيث يتذكر الاحساس بالهدوء · الخدر الذى خبره فى تأملاته حول الأبدية واللانهائية التى شعر انه قد ذاب فيها :

(كما تذوب الفاكهة معطية لذة
كما تمتص وتتحول الى متعة
فى الفم الذى تنتهى فيه حياتها
هكذا أنا هنا أشتم وأتذوق التراب
والرماد الذى سأصيره مستقبلا ·)

ومــع ذلك فان (م · تيست) وكذلك خالقــه قد وجد أن الجــانب العاطفى للحيــاة والاحتكاك بالواقع وبعالم الحواس لا يمكن هجرهما الى الأبد أو قمعهما · وفى جزء لاحق من سلسلة (م · تيست) والتى تشتمل على تسعة أعمال نثرية قصيرة نجد (مدام اميلى تيست) تكتب عن زوجها :

(عندما يعود الى من أعماق استغراقه يبدو وكأنه يكتشفنى كأنى عالم جديد · يأخذنى بطريقة عشوائية بين ذراعيه وكأنى صخرة الحياة الواقعية التى يمكن أن يصطدم بها هذا العبقرى المتفرد ويلمسها ويتعلق بهــا بعد فترة عجيبة وموحشة من الصمت) ·

وبالمثل عاد فاليري من الأعماق ، وبعد سنوات طويلة من التمحيص عاد يمارس رغبة متجددة في احياء الصلة بعالم الحواس في حوالى سنة ١٩١٢ ، وذلك عندما تطلع الى تجميع بعض من أشعاره القديمة بقصد نشر مجلد شعرى ، وهو الذى ظهر في ١٩٢٠ تحت اسم (ألبوم من أشعار قديمة) ورغم أنه بدأ في مراجعة هذه الأبيات التي كتبت قبل ذلك بعشرين عاما ، وكان يتملكه شعور بالرفض بل ربما بالعداء نحو شيء كان قد أصبح ينظر له كشيء غريب عليه تماما ، ومع كل هذا عادت تتملكه تدريجيا رغبة كتابة الشعر في ضوء التأثير المتجدد لعالم الواقع الحسى عليه • ان هذا هو الموضوع الرئيسى للقصيدة التى قصد ألا تزيد عن ثلاثين أو أربعين سطرا ، والتى بدأ كتابتها في ١٩١٢ ليضيفها الى أشعاره القديمة ، ولكنها نمت عندما أعمل فكره فيها في الأربع أو الخمس سنوات التالية فزادت عن الخمسمائة سطر من الشعر • وعنوان هذا العمل (صغرى الأقدار) تشير الى (كلوثو) وهى أصغر الأقدار الثلاثة التى تطلع بمهمة نسج خيوط الحياة ، وهى التى استكشفت أفكارها ومشاعرها في القصيدة ، فان استيقاظها لتدرك أن بداخلها « أخت تحترق سرا » يمكن معادلتها من البداية بما يدور داخل فاليرى نفسه في صحوته ليدرك أن بداخله شاعر حساس مازال يعيش ذلك مهما كانت التلميحات بهذه القصيدة المعقدة

والصعبة ، والاغراءات والترددات التي تساور «كلوثو» ربما تعكس عدم ثقة فاليرى نفسه أثناء هذه الحقبة التي كان فيها يراجع موقفه ، ورغبة « كلوثو » قرب نهـاية القصيدة أن تواجه الريح والبحر والشـمس هو نفس الشيء الذى يتذكره فاليرى بوضوح من سنيه الأولى فى ميناء «سيتى» على ساحل البحرالأبيض • هذه الذكريات لا شك أن لها مقابل فى قرار الشاعر أن يهجرالطموحات العقلية المحدودة لـ • م • تيست ويفسـح مجالا لعالم الحواس • ويعود موضوع مماثل للظهـور فى قصـيدة (**المدفن البحرى**) حيث نجد فى نهايتها الصرخة الشهيرة (الريح تهب فعلينا أن نتمسك بالحيـاة) حيث يجـد الشاعر حيوية متجددة فى الشعور المنعش بهبوب النسيم على القبور فى المدفن القريب من البحر والذى يشـكل خلفية القصيدة • وهو موضـوع يتماثل مع موضـوع (صغرى الأقدار) **التى تقف بطلتهـا لتـواجه الريح المتحفزة والتى تهب من البحر :**

(هى والريح وجها لوجه كلما هب الهواء قويا
تلقته على وجهها كأنه نداء من البحر لها)

ويمكننا أيضا أن نفسر القصيدتين بأنهما مختلفتين فى موضوعيهما ، ولكنهما تصلان الى نتيجة واحدة من اتجـاهين مختلفين ، من حيث ان واحـدة تتحـدث عن استيقاظ البطلة الرمزى البطىء عـلى حقيقة مغـريات

الحياة ، والتى تستسلم لها فى النهاية طائعة ، بينما القصيدة الأخرى تحلل الطريقة التى بها استسلم فاليرى لاغراء مضاد للتفكير فى الأبدية **وانتظار الموت حتى لحظة ثورته الأخيرة ضد الجمود :**

(دع جسدى يكسر قيود الفكر • دعنى أستنشق
الهواء الوليد

نسيم منعش يهب من البحر فيعيد الى روحى
دعنى أقذف بنفسى وسط الأمواج ، ثم أخرج من
وسطها كائنا حيا مرة أخرى)

عاد فاليرى اذن ـ مثله مثل مالارميه فى أواخر ١٨٨٠ ـ الى الواقع وأدرك أن العقل لا يستطيع أن يظل يدور حول نفسه ، ولكن عليه أن يتقبل عالم الحواس كشىء هام • ولكن بينما نستطيع أن نقول ببساطة ان مالارميه كان ينظر الى هدفه فى بناء عالم مثالى من خلال شعره كوسيلة لذلك من أجل كتابة قصائد الحفاوة بمارى لورنت ، نجد فاليرى ، صاحب العقل المتحرر ، لم يكن مفتونا بالواقع فى ذاته ، ولكن كان مفتونا بحقيقة عودته الى الواقع • وليس تأثير عالم الحواس المتجدد هو القوى منذ ١٩١٢ وانما التأثير القوى هو لوعيه ويقظته لهذا التأثير المتجدد • وهذا الشىء الأخير هو ما يعطى لشعر فاليرى المتأخر قيمته الفريدة • لقد

كانت شخصيته العقلانية تقف من بعيد وتراقب شخصيته الحسية أثناء العمل ، وكانت تزودها بقوى في مناسبات معينة تدفعها الى الأمام أو تكبحها وتراجعها أو توجه نشاطها في قنوات محددة . ان كل القصائد في الوان . من الفتنة) والتي كتبها فاليرى بين ١٩١٧ و ١٩٢٢م، وتتصل من نواح متعددة بهذه المشكلة المعقدة الخاصة بالعلاقة بين العقل والجسم وبالمساهمة التي يجب أن يقوم بها كل منهما في عملية الخلق . وبشكل ما فان المجلد كله هو نوع من (فن الشعر) . بمعنى أنه رغم أن القصائد التي هي بالتأكيد قصائد بمعنى الكلمة ، بل أن بعضها يعتبر من أرفع القصائد في الأدب الفرنسي، الا أنها أيضا قصائد عن فن كتابة الشعر ..

ومع افتتانه بعقيدته الجديدة هذه والتي تعنى أن التواصل مع عالم الحواس ضرورى للشاعر حتى يحقق رسالته كفنان مبدع وأن الحافز الذى يحركه لابد من التحكم فيه وتوجيهه بواسطة عقل الشاعر ــ مع هذا الافتتان فان فاليرى مثل مالارميه لم ينتج أى عمل كبير فى أيامه الأخيرة ، وبعد أن وضع مبادئه موضع التنفيذ مبرهنا كيف أن اتحاد العقل والحواس يمكن أن يؤدى الى نتائج مثمرة . ورغم أنه عاش أكثر من عشرين عاما بعد ظهور مجلد (ألوان من الفتنة) ١٩٢٢ فان فاليرى لم ينتج شعرا بعد ذلك ، والأعمال النثرية التى زاد انشغاله بها كانت تميل اما الى أن تكون نقدا وتعليقات

خفيفة نسبيا أو تحسينات وتزينات على الموضوع الرئيسى (لألوان من الفتنة) فى اتجاه الحاجة الى اعادة التصالح بين الفكر والفعل • وأحد أعماله الأخيرة كان مسرحيتين لم تكتملا حول موضوع (**دكتور فاوست**) • هما مسرحيتان كتب لها فاليرى اسكتشات سريعة فى ١٩٤٠ م ، وقد كشفتا أن أفكاره مازالت تسير فى نفس المسارات • فكما انتفض م • تيست من تأملاته ليتعلق بزوجته وكأنه يتعلق بصخرة الحياة والوجود الحقيقى كذلك يعلن فوستس الذى صنعه فاليرى :

(ان مجرد النظرة العابرة ، وان أبسط المشاعر ، وان الأعمال والأنشطة العابرة جدا التى تمر بحياتى من الخارج فقط ــ هذه الأشياء البسيطة تكتسب نفس القدر من النبل الذى تكتسبه استحكامات وتوجيهات أفكارى الداخلية • تلك هى الحالة المثلى التى أكون فيها ، حيث يمكن تلخيص كل شىء فى كلمة واحدة هى « لنعيش ») •

من خلال العبارات التى يحتويها عمله فاننا قد لا نستطيع تصنيف فاليرى بأنه ينتمى الى الرمزية الانسانية ولا الى الرمزية المتجاوزة ، فهو لم يستخدم الواقع لينقل لنا مشاعره الذاتية ، وانه كذلك لم ينظر وراء الواقع الى عالم آخر ، اللهم الا فى تلك السطور من (المدفن البحرى) والتى يسترجع فيها فترة انغماسه

الطويلة فى التأمل • هذا عن المضمون وأما الشكل الذى اتخـذه عمله فانه يعتبر الى حد بعيد امتـدادا لبودلير ومالارميه • فمثله مثل الرمزيين الأوائل • نجد فاليرى يهدف الى أن يوحى بدلا من أن يصف ، وهو مثلهم يجعل معانى صوره ضـمنية وليست صريحـة • ومن الأمثلة البارزة على ذلك الصورة الافتتاحية فى (المدفن البحرى) وهى صورة سقف يحط عليه الحمام ويمكن ان نلمحه من بين أشجار الصنوبر ومقابر المدفن فى (سيتى) :

(هذا السطح الهادىء الذى يحط عليه الحمام
من بين أشجار الصنوبر التى تتمايل ومن بين القبور)

رغم أن الصفة (هادىء) والفعـل (يتمـايل) يوحيان بالمعنى فاننا فى السطر الآتى فقط ندرك أن هذا السطح هو فى الحقيقة امتداد البحر الواسع وهـو يومض ببريق أخاذ فى ضوء الشمس عند الظهيرة وهى فى سمتها :

(عند الظهر تماما وتكون جزء من وهج الشـمس
أيها البحر
أيها البحر أنت كل يوم تعود لتبدأ من جديد) .

ولكنه ليس قبـل السـطر الأخير تماما من هـذه القصيدة الطويلة نسبيا والمـكونة من أربعـة وعشرين

بيتا حتى نجد صورة الحمام تتكشف عنـدما نعرف أن هذه فى الحقيقة هى أشرعة قوارب تهبط نحو الماء فى لمسات وحركات سريعة شبيهة بهبوط الطيور على سطح:
« هذا السطح الهادىء الذى غزته الأشرعة »

فى السوناتا المسماة « النحلة » نجـد مثـالا آخر ملحوظا بنفس الدرجة ، فالمفهوم السطحى لهذه القصيدة أنها قصيدة عن امرأة تبغى أن تلدغها نحلة ، ورغم أن أكثر القراء بلادة حسية سيتصور الايحاء الجنسى لهذه الصورة ، لكن يجب علينـا أن ننظر الى أبعـد من ذلك لنجد بعدا ثالثا للمعنى يتصـل بعملية الخلق وأهمية أن يتجه الشاعر الى عالم الحواس * وهناك اشارة فقط فى الأسطر الثلاثة الأخيرة للحواس التى استيقظت بفعل اللدغة الذهبية الرقيقة والتى بدونها يموت الحب أو يظل ساكنا وهو ما يوحى (كما فى كثير جدا من قصائد فاليرى) بأنه قد يكون المقصود هو معنى أعمق من هذا اذ نجده يقول :

(كونى اذن مستنيرة يا حواسى ما دام الأمر كذلك
بهذه اللدغة الذهبية المتحفزة
والتى بدونها يموت الحب أو ينام)

وتقريبا أن كل القصائد فى (ألوان من الفتنة) هى فى الواقع استعارات مستمرة من هذا النوع ، ففى (المجداف) على سبيل المثال رجل يجدف باصرار للوصول

الى أعالى النهر ، أو هى شجرة تنمو سرا وفى صمت فى قصيدة **(نخيل)** وهى ثمرة تنضج على مهل فى **(الرمان)** • وليس فى هذه القصائد نفسها أو ربما فيها القليل من الاشارات الى أن ما قصد بها فى الواقع هو القوة الخلاقة للعقل الواعي والعقل اللاواعى واسهام كل منهما فى عمل الشاعر •

ليس فاليرى رمزيا بكونه يترك رموزه غير مشروحة فقط بل هو أيضا ينتمي الى الرمزيين بكونه واحدا من أعذب الشعراء موسيقية • وتعريفه للشعر بأنه (هذه النغمات التى تمتد بين الصوت والاحساس) هذا التعريف قد ذكره فى فصل مبكر من حياته ، وهذا ما يجعل قصائد فاليرى تكاد تستحيل ترجمتها حيث انها مركبة من جمل موسيقية بقدر ما هى جمل من كلمات (انى هنا أستنشق مستقبلى الذى يتبخر) هذا ما يقوله فى **(المدفن البحرى)** وهو واحد من أشهر الأمثلة على هذه الجمل والأسطر المميزة لفاليرى حيث نجد الصوت أكثر أهمية من الحاسة انه كذلك ، وبالمثل نجد أن الاستخدام الجرىء للطباق والجناس هو شىء على نفس الدرجة من الأهمية ، بل ربما أكثر أهمية من المعنى ، **مثلما فى هذه الأبيات الافتتاحية من قصيدة (النحلة) :**

(يا لها من نهاية ويا له من موت

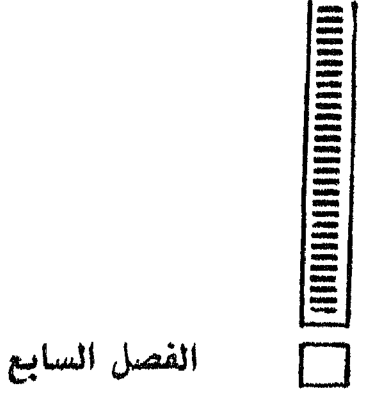
هذا الذى هوى برأسك أيتها النحلة البيضاء

انى لا أمتلك السيطرة على جسمى الضنى
وهو يسقط كحلم ليل مخملى)

ولننظر أيضا لتلك السطور التى تصف أو تداعب فتاة نائمة :

(نسمة ، حلم ، صمت ، سكون لا يقاوم
لقد انتصرت أيها السلام القوى القادر كدمعة
حيث هذا النوم الهادىء كأمواج تمتد خطرة
تتآمر لاختراق عمق عدو كبير
نائمة ، كومة ذهبية من أطياف مهاجرة)

ومع ذلك فهذه ليست أكثر من حيل شعرية تقليدية دفعت الى أبعد الحدود بالحاسة الفنية الواعية التى يمتلكها فاليرى • وهو يفعل ذلك فى مجالى الشكل والمضمون وقد سبقه مالارميه على نفس الطريق • أما فيما يتعلق بالنظم فان فاليرى فى الواقع شاعر تقليدى فى جوهره ، فهو أقل من بذل جهدا لكسر قيود النظم القاسية عن أى من سابقيه ، فليس هناك فى أعماله شىء يمكن أن يقارن بالأصالة المدهشة لمالارميه فى قصيدة مثل (ضربة حظ) أو رامبو فى (اشراقات) • وهكذا يتصالح فاليرى مع الوسائل التقليدية للتعبير الشعرى كما تصالح مع الواقع • ومن هنا يمكن القول ان فاليرى كان نهاية الرمزية رغم الطبيعة الايحائية الأكثر من الوصفية لشعره وبالرغم من موسيقيته غير العادية •



الفصل السابع

آثار امتداد الرمزية



آثار امتداد الرمزية

ان الرمزية بمعنى المصطلح الذى فهمناه من هذه الدراسة ينحصر فى عدد قليل من الشعراء الفرنسيين البارزين فى الفترة من ١٨٥٠ تقريبا الى حوالى ١٩٣٠ والذين كان لهم جميعا عدد من الأهداف المشتركة ، ولكن عناصر معينة على وجه الخصوص من الرمزية ـ مع استبعاد عناصر أخرى ـ قد تناقلها عدد آخر من الشعراء وان كانوا أقل من الأوائل ، كما قد تناقلها كتاب فى فروع أدبية أخرى وفى بلدان أخرى حتى أن الرمزية أصبح لها تأثيرات ممتدة بشكل أو بآخر ، وذلك بالرغم من أن الكتاب المعنيين ربما كان من الأفضل أن نقول عنهم انهم تأثروا بالرمزية أكثر من كونهم أصبحوا رمزيين حقيقيين طبقا للمفهوم الذى أشرنا اليه فى هذه الصفحات السابقة ٠

ان التجديدات التكنيكية فيما يتعلق بالرمزية ـ على سبيل المثال ـ كان لها سحر خاص لدى مؤلفين مثل (جوستاف كاهن) الداعية الكبير لاستخدام الشعر المرسل (الشعر الحر) فى السنوات الآخيرة من القرن التاسع عشر فى فرنسا (ورينيه جهيل) مؤسس مدرسة الآليين Instrumentists الذين دفعوا الى اقصى مدى للأفكار الرمزية الخاصة بالموسيقية وبأهمية صوت الكلمات مجردا (جرس الكلمات) . وهناك آخرون جذبهم الجانب المضاد للواقع (غير الواقعى) للرمزية أكثر من غيره ، ومن امثلتهم « جولز لافورج » الذى فى السنوات الست الأخيرة قبل موته المبكر فى ١٨٨٧ وهو مازال فى السابعة والعشرين من عمره كان ينظر للحياة الانسانية نظرة ساخرة ولا يخفى يأسه من قدرة الانسان على احداث أى تغيير . وآخرون أيضا تأثروا بالطبيعة البائسة والمريضة لقصائد بودلير الأخيرة فى ديوان أزهار الشر ، فتحول هؤلاء عن الواقع وانغمسوا فى عالم من الكوابيس المخيفة ، وهذا ما حدث مع « ايزيدور دوكاس » والمعروف أكثر باسمه المستعار (لاتريمونت) والذى نشر فى وقت مبكر بين ١٨٦٨ و ١٨٦٩ قصيدته (أغانى مالديرور) وهى قصيدة نثرية طويلة لم يكملها ، ونجد فيها عدم واقعية المضمون تضاهيها اصالة الشكل .

ولكن معظم الكتاب وأهمهم أولئك الذين ابتعدوا

عن الواقع ونهجوا نهجا متفائلا وأخذوا يجدون في خلق عالمهم المثالى • ويبدو المسرح على وجه الخصوص هـو الذى تمثل فيه هذا الجانب المثالى من الرمزية • ونجد مالارميه نفسه في مرحلة مبكرة من عمله حوالى سنة ١٨٦٥ قد قام بمحاولتين فى مجال الشعر الدرامى غير المألوف تحت اسماء (بعد ظهر يوم فى حياة اله الحقول) و (هيروديا) وكلا العملين منفصلان تماما عن الواقع يخلقان جوا غريبا من الغموض والهلوسة • كذلك كان فاجنر فى نفس الوقت يعيد فى أوبراته خلق العالم المغلف بالأسرار المتمثل فى أساطير القرون الوسطى •

كان لتأثير فاجنر الرهيب فى فرنسا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر وخصوصا عند تأسيس المجلة الفاجنرية فى ١٨٨٥ متوافقة مع تلك الخاصة بمالارميه ــ هذا التأثير الذى فعل الكثير فى تشجيع الدراميين على هجر الواقعية فى المسرح وأن يخلقوا فى مسرحياتهم نوعا من الأسرار باستخدام لغة شعرية وجو غير واقعى • وهناك ثلاثة من هؤلاء الدراميين أولهم (فيلارذ دى ليزيل آدم) صاحب مسرحيات « الين » ــ « مورجان » « آكسيل » والتى توحى أسمائها بالتأثير الفاجنرى • وثانيهم هـو « موريس ماتيرلينك » بمسرحياته (الأميرة مالين ــ العميان ــ بلياس وميليساند) والتى كما قال أحد النقاد « تصور أساسا شخصيات سلبية تتعرض لضغوط قاهرة من قوى خفية

غامضة » وثالث هؤلاء هو « بول كلوديل » الذى كتب معظم مسرحياته فى السنوات الاولى من القرن العشرين رغم أن مسرحياته الملحمية مثل « نصيب الظهيرة » و « الحذاء الساتان » ، والتى تختص بالتعاليم المسيحية الكبرى المتعلقة بالخطيئة والتوبة ، لم تر أى من هذه المسرحيات نور المسرح وقبل عام ١٩٤٠ ٠

والجانب المثالى من الرمزية يمكن تتبعه فى الرواية كما فى المسرح ٠ فتجد أن (فيلارز دى ليزيل آدم) مثلا فى « حواء المستقبل » كان يتطلع الى فردوس جديد مثلما فعل فى مسرحية « آكسيل » التى ذكرت سالفا ٠ ونجد أن بطل القصة التى كتبها «ج ٠ ك ٠ هايسمانز» المسماة « طريق خاطىء » والتى نشرت فى ١٨٨٤ يعيش فى عالم مصطنع غريب من المجوهرات والعطور على غرار العالم الذى كان يحلم به بودلير ٠ ولكن هايمانز تحول الى الكاثوليكية قرب نهاية القرن وبدأ تطلعه الى عالم آخر يتخذ خطا موازيا لذلك الذى اتخذه (كلوديل) فى أعمال مثل « الكاتدرائية » وهى دعوة حارة من « كاتدرائية تشارترز » وصادرة عن فرحة بحياة وهبت لخدمة المسيحية ٠

وأعظم الروائيين والذى يمكن أن نتتبع لديه تأثير الرمزية بأنقى صورها (رغم أن مفهوم الرواية الرمزية لم ينل حظا كبيرا من تقدير مؤرخى الأدب) —

هذا الروائي هو « مارسيل بروست » الذى بين عامى ١٩١٣ و ١٩٢٢ كتب روايته الطويلة التي تعد اساسا ترجمة ذاتية تحت اسم « البحث عن زمن مفقود » والتى كما يتضح من عنوانهـا تهـدف نحو اختراق ما وراء الواقع بحثـا عن غالم مثـالى . وبروست أكثر من أى روائى آخر ، يحقق هذا التأثير المجسم والذى تحدثنـا عنه في الفصل الأول من هـذه الدراسـة ، والحقيقـة الواقعة بالنسبة له تنبع من الخلط بين الماضى والحاضر ، كما رأينا تماما كيف أن شعره من شعر « جين دوفال » أيقظت في بودلير ذكريات رحلته الى المناطق الاستوائية ، وكما حدث أن وجدنا ان هذا الخلط بين ذكرى ماضيه وحقيقة حاضرة خلق له (الواحة التى أهفو اليهـا) . هكذا نجد بروست يعاود تذوق « تلك الكعكة الصغيرة » المسماة (ماديلين) والتى تذوقهـا فى طفـولته وكل ذكريات أيامه الأولى فى (ايليرز) المدينـة التجـارية الصغيرة المجاورة لمدينة « تشارترز » والتى يسميها فى قصته (كومبرى) هذه الذكريات تعود طافية اليه بعد أن تنقت وتلألأت بفعـل الزمن ، أو كأنه يقفز فوق أحجار غير ممهدة شبيهة بتلك التى كان يقفز فوقهـا فى فينيسيا من قبل ذلك بسنوات عديدة ، تلك الأيام المنسية والتى حتى لم يعرها اهتماما فجأة تعود للحياة أمامه .

كما يقـول مالارميه (ان زهرة واحـدة من تلك

الأزهار التى ذهبت الى عالم النسيان ـ لو آنها ظهرت فجأة أمام عينى لأعادت لذاكرتى كل صخبة الورد) هكذا بروست ، من وراء بانوراما المجتمع الباريسى الواسع الذى يعرضه فى قصته «البحث عن زمن مفقود» ، نجده يغوص الى عالم جديد ساحر زاخر بأناس يعيشون فى الزمان وليس فى المكان كما تصفها كلماته الاخيرة فى الرواية •

والرغبة فى الهروب من الواقع كانت قد اتخذت شكلا آخر فى السنوات التى كان بروست فيها منشغلا بتأليف روايته « البحث عن زمن مفقود » • لقد كان هناك عدد من الكتاب يقودهم « أندريه بريتون » يرون فى الرمزية صراعا بين العبقرية المندفعة التى تمثلت فى آرتور رامبو ، الذى يقول بأن الشاعر يجب عليه أن يدع أفكاره تتدفق دون ضابط ، وبين عبقرية مالارميه المتأنية وتلميذه فاليرى ، اللذان أعطيا أهمية حيوية لقوة سيطرة العقل على الالهام • وكان (بريتون) وأتباعه يفضلون أسلوب رامبو الذى كان هو نفس طريق «ليتر مونت» ، وهذان الاثنان كانا طليعة الحركة السريالية ، التى أصبحت منذ ١٩٢٠ هى الطريق الجديد لأولئك الذين يرغبون فى تجاوز الواقع الى ما وراء الواقع • ولكن السريالية تختلف اختلافا واضحا عن الرمزية ، ليس فقط بأنها تركز على الوسيلة أكثر من الهدف وليس بتأكيدها على استخدام وسائل

غير عقلانية أكثر من التأكيد على طبيعة عالم ما وراء الـواقع ـ ليس لهـذا فقط بل لأن السريالية التصقت بالرسم بدلا عن الموسيقى التي هي ذات ارتباط وثيق بالأدب ، حيث ان الرسم يقدم نفسه بوضوح وباستعداد تام كمجال لتطبيق المبادىء التي تقوم عليها السريالية •

بينما كانت الرمزية كما نرى تتعـدل وتتشـكل وتتنقل داخل حدود موطنها الأصلي فرنسا فانها كانت أيضا تحدث أثرها خارج فرنسـا • فمن بين الكتـاب الانجليز ، أو بأكثر دقة من الذين يكتبون بالانجليزية ، قد استثار الجانب المثـالي من الرمزية بشـكل خاص (و • ب • ييتسي) الذي كان منذ العشرينات من عمره شغوفا بالأسرار وبعالم الأساطير الايرلندية ، وبالرغم من أن معرفتـه بالفرنسية كانت ضـئيلة الا أنه يدين بالولاء الى عمـل « فيـلارز دي ليزل آدم » المسـمى (آكسيلي) ولابد أنه تعرف الى رمزيين فرنسيين آخرين من خلال صديقه آرثر سيمونز الذي في كتابه « الحركة الرمزية في الأدب » الذي نشر في ١٨٩٩ » يذكر ييتس باعتباره الوريث الأكبر للرمزيين الفرنسيين • من المؤكد أن الصور الخيالية عند ييتس ـ سواء كانت تنتمي الى عالمه النابع من ضبابية السلتيكية أو الى النظام الفلسفي المعقد الذي أقامه لنفسه نتيجة شغفه بالأسرار ـ هـذه الصـور هي من ابتـكار ييتس الخاص ، ولـكن عمله « الاقلاع الى بيزنطة » مثلا يمكن القول بأنه ينتمي الى

نفس النوع من الشعر الذى تنتمى اليه قصيدة بودلير (الرحلة) وقصيدة رامبو (القارب النشوان) وقصيدة مالارميه (ضربة حظ) وكل هذه الأعمال ، من خلال تراكمات الصور ، تخلق انطباعا بالهدف الروحي الذى يبحث عنه كل شاعر حتى عندما يكون الأصل والمعنى للرموز المستخدمة غير مفهوم فهما كاملا ·

ومن ناحية أخرى فان مجموعة التصويريين من الشعراء الانجليز والأمريكيين بقيادة (ت · ى : هيولم) و (اذراباوند) « الذين أطلقا اللقب فى ١٩١٢ م » هذه الجماعة كان يحتذبها اتجاه بودلير ولافورج على وجه الخصوص فى التركيز على العناصر الأكثر كآبة من الواقع وليست الصور التى ينشؤها هؤلاء التصويريين هى من قبيل الرموز بالمعنى الذى شرحنا به هذا التعبير فى الفصل الأول من هذه الدراسة ، ولكنها مجرد استعارات وتشبيهات كانوا يتعمدون جعلها أصيلة ومثيرة بحيث تصدم القارىء ولكنه على الرغم من أن التصويريين ربما بالمعنى السابق قد يقال عنهم غالبا انهم ضد الرمزية ، من حيث انهم مهتمون جدا بالصور الخارجية الملموسة وأهملوا أية فكرة مجردة أو عاطفة من ورائها ، برغم هذا فان واحدا منهم لا ينطبق عليه القول وهو ت ·س· اليوت ، الذى انضم إلى هذه الجماعة فى ١٩١٥ ولكنه أخذ يستخدم صورا مثل (الضباب الأصفر الذى يحك ظهره على زجاج النافذة)

و (الأطراف المحروقة للأيام المدخنـــة) وهى صـــور
ليست من أجل جعل أوصافه أكثر قوة ولكنها للكشف
عن ولخلق جالة مزاجية عـــلى طريقـــة بودلير . ربما
استطعنا أن نقول عن اليوت ما قاله عن بودلير من أن
« أهميته تكمن ليس فقط في رسم صورة للحياة المتدنية
في عاصمة كبيرة ، ولكن في استطاعته رفع هذه الصورة
الى أكبر مستوى من الحدة بتقديمها كمـــا هى ولكنــه
يجعلها تمثل شيئا أكثر كثيرا من نفسها» . ومثل بودلير
أيضا ، ولعله مثل بودلير فى أخريات أعماله ، هو ليس
فقط رمزى انسانى يثير العاطفة التى وراء الصـــورة
ولكنـــه أيضيـــا رمزى متجاوز ذو منحى تشـــاؤمى يرى
الحياة في أغلبها كأرض خراب تتصل بالجحيم أكثر مما
تتصل بالسماء . ولكن الجانب الايجـــابي من الرمزية
المتجاوزة ــ وهو الاعتقاد المتفائل بامكانية خلق عالم
مثالى من خلال الشعر كوســـيط ــ هـــذا الجانب لم يلق
اهتماما من اليوت ، وربما كان لهـــذا السبب يرجـــع
ما قاله هو بنفسه مرة الى « فرانسيس سكارف » (انظر
مقال سكارف في كتاب « جراهام مارتن » تحت عنوان
« اليوت فى المنظار ») ــ قال اليوت « أنه لم يكن مهتما
على وجه الخصوص برامبو ولم يبد أى تقدير لما أنجزه
مالارميه ولكنه وجد نفسه أكثر تقاربا فى الروح من
بودلير فى المرحلة التى تحول فيها بودلير من المثـــالى
الى الكئيب » وكما نجد بودلير فى السنوات الأخيرة

من حياته بعد الطبعة الثانية من ديوانه أزهار الشر في ١٨٦١م ـ في هذه الفترة بدا بودلير وهو يتحول أكثر فأكثر نحو الحل الديني من الحل الشعرى لجزعه من العالم المحيط به ـ هكذا اليوت بعد اعتناقه للكاثوليكية الانجليكية في ١٩٢٧ هو أيضا في هذه الفترة بدا أنه وجد في المسيحية الرد على تشاؤمه ٠

ولكن اذا كان اليوت قد تبع مثال بودلير في التركيز على الجانب المرير من الحياة كمعادل موضوعي لتشاؤمه ، فقد كان مثالا احتذاه شاعر أقل أهمية بكثير عن اليوت هو « جولز لافورج » (الذى بولغ في تقديره من اليوت وجماعته التصويريين) مما أدى به الى أن يعبر عن أسلوب الوجهة نظر من الحياة في شكل يختلف تماما عن أسلوب بودلير البلاغي وأوزانه الشعرية السكندرية ، ولأن تشاؤم لافورج لم يكن فقط مشوبا بنغمة ساخرة كما ذكرنا سابقا (مما جعله يروق لاليوت) ولكنه أيضا اتبع تكنيك جوستاف كاهن في الشعر الحر الذى جعله وسيلة مناسبة للتغييرات المفاجئة في النغمة ، وقد نقل اليوت هذا الأسلوب الى الانجليزية بتأثير قوى ٠

والأدب الألماني أيضا مثله مثل الأدب الانجليزى تأثر بالرمزية الفرنسية ، والشاعران البارزان في النصف الأول من القرن العشرين « رينيير ماريا ريلك

واستيفان جورج » هما اللذان يمكن ملاحظة هذا التأثير فيهما بوضوح . ولقد اعترف ريلك بأنه مدين لبول فاليرى الذى ترجم له قصيدته « المدفن البحرى » والذى ترك تأثيره علامة واضحة خاصة على آخر وأرق أعمال ريلك الذى نشر فى ١٩٢٣ « مراثى ديونو » و« سوناتا الى أورفيوس » ولكن بشكل عام يعد ريلك رمزيا قلبا وقالبا بفضل بحثه الدائب عن حقيقة أعظم تحت سطح الشيء الذى يخبره فى الواقع وأيضا بفضل استخدامه فى مراثيه الشعر الحر الذى « يناسب تماما التعبير عن التحركات العميقة والمعقدة لنفس تتحاور مع ذاتها » كما يقول س.م. بورا . واستيفان جورج ايضا كرس نفسه للسعى وراء حياة روحية وكان متأثرا تأثرا عميقا بمالارميه الذى قابله فى الفترة التى قضاها فى باريس فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر . ولكن من الغريب أن حياة استيفان جورج تجرى على نحو مماثل تماما لحياة فيرلان أكثر من مالارميه من حيث الشعور بأن شبحا شبيه بشبح رامبو يتلبسه ــ وهو (مكسمين) الذى يؤلهه ويجعله مثلا أعلى باعتباره رمزا لعصر بطولى . وهو يعلن عن مقدمه بشعر ظاهر الروحانية مثل عمليه « الخاتم السابع » الذى نشر فى ١٩٠٧ بعد موت بطله المبكر بحوالى ثلاث سنوات .

امتد تأثير الرمزية بعد ألمانيا الى روسيا حيث نجد عددا من الكتاب فى السنوات العشر الأخيرة من القرن

التاسع عشر وبداية القرن العشرين ـ قد تبنى هؤلاء بحماس أفكار الرمزيين الفرنسيين ـ بعضهم مال الى الرمزية الانسانية مثال (بريسوف) الذى كتب فى سنة ١٨٩٤ يقول « الشعر الرمزى يحاول أن يثير فى القارىء حالة مزاجية خاصة وذلك عن طريق موسيقيه شعره » . بينما كتاب آخرون كانوا رمزيين متجاوزين مثل (فولونسكى) الذي كتب في سنة ١٩٠٠ يقول « الرمزية هي المزج بين العالم الحسي الظاهرى وعالم الأسرار المقدسة في شكل فني » وهناك **(بيلى)** الذى كتب في ١٩٠٦ « الرمز هو غلاف تغلف به فكرة أفلاطونية » (انظر كتاب جى وست الرمزية الروسية) .

ولو أننا استرسلنا بتفاصيل أكثر فى مناقشة امتداد الرمزية الفرنسية لخرجنا عن مجال هذه الدراسة القصيرة والطاقة المحدودة لمؤلفها يكفى أن نقول انه لو كان الشعر الفرنسى فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر لم يقد الطريق نحو استخدام رموز خارجية للكشف عن عواطف وأفكار غامضة ، وانه لو لم يستطع أن يحدث آثرا أكثر مما أحدثته الرومانسية قبل ذلك بنصف قرن ، فى زعزعة أركان التقاليد القديمة فيما يخص الأشكال الأدبية ، فان الشعراء بعد ذلك وكتاب المسرح والروائيين في بلدان أخرى ربما أعوزتهم الشجاعة والثقة لشق طرقهم الجديدة .

وربما كان الواقع أن آثار الرمزية لم تتوقف عن ان يتردد صداها ، وان العالم الذى يبدو واقعه غريبا وهو مع ذلك غير واقعى فى أعمال أدبية كثيرة تكتب هذه الأيام ، والطريقة التى تحاول هذه الأعمال بها أن تخلق حالة عاطفية أكثر مما تطلع برسالة فكرية ، والأشكال غير التقليدية التى غالبا ما تتخذها هذه الأعمال ـ هذه كلها سينظر لها مستقبلا على أنها مدينة الى حد بعيد للشعر الرمزى الذى كتب فى فرنسا فى نهاية القرن التاسع عشر .



Select Bibliography

ADAM, ANTOINE, Verlaine, Paris, 1965 (latest edition). A competent study in the 'Connaissance des Lettres' series translated into English under the title *The Art of Paul Verlaine*, published by New York University Press, 1963.

AUHTIN, L. J., L'univers Poétique de Baudelaire, Paris 1956. A sound study of *Les Fleurs du Mal in which* the author tried to launch the rather confusing terms 'symbolisme' and 'symbolique' for what we have called 'human symbolism' and 'transcendental symbolism'.

BALAKIAN, ANNA. The Symbolist Movement, New York, 1967, The word 'movement' in the title is the operative one, since the author starts with Swedenborg and ends with Samuel Beckett, though a large part of the book is devoted to Baudelaire, Verlaine and Mallarmé.

BATTERBY, K. A. J., Rikle and France, London, 1966.
Particular attention is paid to the influence of Baudelaire and Valéry on Rilke.

BLOCK, HASKELL M., 'Mallarmé and the Symbolist Drama, Detroit, 1963.
A short study of Mallarmé's dramatic theory and practice in relation to the theatre in the last two decades of the nineteenth century.

BONNEFOY, Y., Rimbaud par lui-memo, Paris, 1961.
A study of one poet by another.

BORNEQUE J. H., Verlaine par lui-meme, Paris, 1966.
As the title implies, this volume, like others in the series, tries to stick as closely as possible to material from the poet's own pen.

BOWRA, C. M. The Heritage of Symbolism, London, 1943.
There is useful introductory essay on Symbolism, but the rest o f the book, as the title implies, is devoted to essays on five writers of the succeeding generation — Valéry, Rilke, George, Blok and Yeats.

CHADWICK, C., Etudes sur Rimbaud, Paris, 1960.
A collection of ten essays on various aspects of Rimbaud's life and work.

CHADWICK, C., Marllarmé, sa pensée dans sa poesie
Paris 1862. This short study as the title Implies, aims at tracing the development of Mallarme's thought in his poetry.

CHARPIER J., Essai sur Paul Valéry, Paris, 1956.
This is one of the useful 'Poetes d'aujourd'hui series.

CHIARI, J., Symbolisme, from Poe to Mallarmé, London 1956.
These are virtually two separate essays, one on Symbolism, taken in a wide and woolly sense, and the other on the influence of Poe on Mallarme.

CORNEILL, KENNETH; The Symbolist Movement, New *Haven Conn.,* 1951.
The title might more properly have been *Hhe Symbolist Period,* since the book is a year by year account of the period form 1885 to 1900 in France.

CORNELL, KENNETH, The Post-Symbolist Period, New Haven, Conn., 1958.
This sequel to *The Symbolist Movement,* with a more fitting title, follows a similar pattern in tracing French poetic currents from 1900 to 1920.

DANIELS , MAY The French Drama of the Unspoken, Edinburgh, 1953.
The early chapters are devoted to a study of the French theatre after 1870 and of Maeterlinck.

DAVIES, G., Les Tombtay de Mallarmé, Paris, 1950 Vers *une explication rationelle du 'Coup de Dés';* Paris, 1953, Mallarmé et le drame solaire, Paris, 1959, Les Noces d'Hérodiade, Parie 1959.

In these four volumes a leading Mallarmé scholar has made a massive contribution to the elucidating of much of Mallarmé's best poetry.

DONALD, G., *The Influence f French Symbolism on Russian Poëtry*, The Hague, 1958.
A thorough and well-documented study of this subject.

ETIEMBLE, R., *Le Mythé de Rimboud, Paris,* 1952-61
This is a vast study in four volumes of which the final one seems unlikely to appear. Vol. I, *La Genèse du Mythe* is a huge bibliography listing the thousands of books and articles that built up, and are still building up, the Rimbaud legend. Vol. II, *La Structure du Mythe outlines briefly the* various theories that have been advanced to 'explain' Rimbaud — 'Rimbaud the Child'. 'Rimbaud the Seer'.

FAIRLIE, ALISON, Les Fleurs du Mal, London, 1960.
A short but useful study in a series published by Edward Arnold aimed at offering a sound introduction to well-known works.

FROHOCK, W. M., Rimbaud's Poetic Practice, Oxford, 1963. One of the best recent studies of Rimbaud.

FROHOCK, W. M., Rimbaud's Poetic Practice, Oxford, 1963. One of the best recent studies of Rimbaud.

HACHETT, G. A., Rimbaud l'enfant, Paris, 1948.
A development of an earlier work, *Le Lyrismo de Rimbaud* (1938) by the same author who has also written a useful introduction to Rimbaud in a series

called 'Studies in European Literature and Thought' published by Bowes and Bowes in 1957, and an interesting volume of essays *Autour de Rimbaud,* Paris. 1968.

KNOWLES, DOROTHY, *La reaction idéaliste au théâtre,* Paris, 1934.

A panorama of Symbolism and its aftermath in the French theatre.

KNOWLES, DOROTHY, La reaction idéaliste au théâtre, Paris, 1963.

A series of 'explications de texte' of each of the twenty-one poems of Charmes.

LEHMANN, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France* 1885-1895, Oxford, 1950 (second edition 1968).

A wide-ranging study that exphasizes and perhaps over-emphasizes the complexities of symbolism concluding that 'the terms "literary symbol" and "symbolist" are terms which, introduced and fortified by a series of mischances, should never have been allowed to remain in usage..

LEMAITRE, H., *La poésie depuis Baudelaire, Paris*, 1965.

This useful book consists of three sections — a history of French poetry since Baudelair ; an 'anthologie théorique' made up of statements about poetry by the poets of the time; and an 'anthologie poétique' giving examples of their work.

LETHEVE, J., *Impressionistes et Symbolistes devant la Presse,* Paris, 1959.
The title si self-explanatory and the second half contains some intresting material relative to the battle which raged round Sylmbolism in French newspapers and magazines in the late nineteenth century.

MACKAY, AGNES, *The Universal Self, a Study of Paul Valéry,* London, 1961.
As the title implies, this is a general study of Valéry.

MARTIN, G., *Eliot in Perspective, London,* 1970.
A symposium containing, among essays by various authors on various aspects of Eliot, a study by F. Scarfe entitled 'Eliot and nineteenth-century French poetry'.

MARTINO, P., *Parnasse et Symbolisme*, Paris, 1967 (latest edition). This standard introduction has run through many editions since it was first published in 1925, it still serves a useful purpose.

MARTINO, P., *Verlaine, Paris,* 1951 *(latest edition).*
The first of the few studies there are of the poet rather than the man.

MAURON, CH., *Mallarmé par lui-m'me,* Paris, 1964.
A useful inroduction to Mallarmé.

MICHAUD, G., *Message Poétique du Symbolisme* (3 vols.), Paris, 1947.

This is the definitive 600-page thesis on the Symbolist movement in all its ramifications and is complemented by a fourth volume, *La Doctrine Symboliste, Documents*....

MICHAUD, G., *Mallarmé, Paris,* 1953.
This is one of the best of the 'Connaissance des Lettres' series and one of the best studies of Mallarmé's life and work. It was translated into English and published by New York University Press in 1965.

MONDOR, H., *Vie de Mallarmé,* 1942.
This is the standard biography of Mallarmé.

NOULET, E., Dix poèmes de Stéphane Mallarmé, Paris 1948 and *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé,* Paris. 1967.
As the titles imply these two volumes attempt to decipher specific poems by Mallarmé.

PETITFILS, P. and MATARASSO, H., *Vie de Rimbaud,* Paris, 1962. The most recent biography of Rimbaud

PINTO. V. DE S., *Crisis in Poetry* 1880-1949, London, 1961.
The chapters on Yeats and Eliot are particularly relevant to Symbolism.

POMMIER, JEAN, *La Mystique de Baudelaire,* Paris, 1932.
This long and penetrating 'explication de texte' of the sonnet *Correspondances* shows how it stands at the very centre of Baudelaire's poetry.

RAITT, A. W., *Villiers de L'Isle Adam et le mouvement symboliste, Paris,* 1965.
The author adopts what he calls an empirical standpoint and describes as Symbolists 'all those writers who are generally considered, rightly or wrongly, to belong to the movement'. Baudelaire, Poe, Wagner, Mallarmé and Verlaine are among those whose relationship with Villiers de L'Isle Adam is considered.

RAYMOND, M., *De Baudelaire au Surrealism,* Paris, 1952.

The introduction is devoted to Baudelaire, Verlaine, Mallarmé and Rimbaud, while the later fortunes and misfortunes of Symbolism are examined in the opening chapters, including essays on Valéry and Claudel.

ROBICHEZ, JACQUES, *Le Symbolisme au théatre,* Paris, 1957. The subtitle *Lugné Poe et les debuts de 'L'Oeuvre'* defines more precisely this study of one of the leading actors of the last years of the nineteenth century and of the theatre he founded.

RUFF, M. A., *Baudelaire,* Paris, 1955.
A short but sound introduction in the 'Connaissance des Lettres' series published by Hatier.

RUFF. M. A., R*imbaud,* Paris 1,968.
One of the latest in the 'Connaissance des Lettres' Series.

SCHMIDT ,A. M., *La Littérature Symboliste* ,Paris, 1955
This useful introduction in *'Que sais-je' series first* published in 1942, trends to lay perhaps too much emphasis on the minor symbolist poets and too little emphasis on the major figures who are treated as 'précurseurs'.

STARKIE, ENID, *Baudelaire*, London, 1957.
An essentially biographical approach to an essentially autobiographical poet.

STARKIE, ENID, *Rimbaud*, London, 1961.
The third revised edition of the standard biography of Rimbaud in English.

STARKIE, ENID, *From Gautier to Eliot*, London, 1960.
The subtitle, *The Influence of France on English Literature*, 1851-1939, defines the subject rather more closely.

SYMONS, ARTHUR, *The Symbolist Movement in Literature, London*, 1899.
One of the earliest studies of Symbolism by an English admirer of the movement .In a short introductory essay, Symons shows that he is concerned only with 'transcendental Symbolism' and he then writes essays on eight authors to whom 'the visible world is no longer a reality and the unseen world no longer a dream' — Nerval, Villiers de l'Isle Adaf, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Huysmans and Maeterlinck.

TAUPIN, R,. *L'Influence du Symbolism francais sur la poésie américaine,* Paris, 1929.

A long and interesting chapter on T. S. Eliot is no doubt the most important part of this book.

THOMSON, A. W., Valéry, Edinburgh, 1963

This compact but useful volume is one of the W'riters and Critics' series, published by Oliver and Boyd.

TURNELL, MARTIN, Baudelaire, London, 1953.

A readable general study of Baudelaire's poetry.

UNTERECKER, J., *Yeats, a Collection of Critical Essays*, New York, 1963.

Among these essays one by W. Y. Tindall on 'The Symbolism of W.B. Yeats' emphasizes that Yeats' debt to French Symbolism was slight and that his symbolism is very much of his own devising.

WALZER, P. O., *Essai sur Stephane Mallarmé*, Paris. 1963.

...Another good introduction to Mallarmé.

WALZER, P. O., *La Poésie de Valéry,* Paris, 1953.

An exhaustive study of the whole of Valéry's poetry.

WEST, J., *Rusian Symbolism,* London, 1970.

A study, as the subtitle states of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist aesthetic.

WHITING, C. G. ,*Valdry, jeune poète*, Paris 1960.
This volume does for the *Album de Vers Anciens* what Lawler's volume does for *Charmes, though* rather less well.

WILSON, EDMUND, *Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of* 1870-1930, New York, 1935.
Unlike Symons, Wilson limits himself to 'human symbolism' which he defines as 'an attempt by craefully studied means — a complicated association of ideas represented by a medley of metaphors — to communicate unique personal feelings'. Like Symons, he begins with a short but Lucid in troductory essay on Symbolism as he conceives it, and then devotes an essay to each of his chosen authors — who are nearly all different from those chosen by Symmons — Yeats. Valéry, Eliot, Proust, Joyce, Stein Axel (i e. Villiers de I'Isle Adam) and Rimbaud.

ZIMMERMAN, E., *Magies de Verlaine* Paris, 1967.
A bigegr and more recent study of Verlaine the poet.



● كتب من سلسلة « المصطلح النقدى »

الكتـــــاب	المؤلف
١ ـ المأســـــاة	كليفورد ليتش
٢ ـ الرومانسية	ليليان ر ٠ فراست
٣ ـ الجمالية (علم الجمال)	ر ٠ ف جونسون
٤ ـ الوهــم (الغـــرور) خداع النفس	ك ٠ ك روثفان
٥ ـ العبث	ارنولد ب هنشليف
٦ ـ التخيل والخيال	ر ٠ ل ٠ بريت
٧ ـ الســخرية (التهكم)	آرثر بولارد
٨ ـ العــــروض والوزن والشعر الحر	ج٠س فرازر
٩ ـ الواقعيـــة	دامين جـرانت
١٠ ـ الرومانس	جيليـان بير
١١ ـ الدراما الدرامى	س٠٠ داوسون
١٢ ـ البناء الفنى	اليزابث ديبل
١٣ ـ التهكم (الســخرية الدرامية)	د٠س٠ ميوك
١٤ ـ المجاز (قصة رمزية	جون ماكوين
١٥ ـ الرعـوى	ب٠فى ٠ مارنيلل
١٦ ـ الرمزية	تشارلز تشادويك

الموضوع	المؤلف
١٧ ـ الملحمة	بول ميرشانت
١٨ ـ الطبيعية	ليليان ر · فارست ، بيتر ن· سكرين
١٩ ـ الكوميديا	موبلوين ميرشانت
٢٠ ـ البيكاريسك (التشردية)	ت·ج· بلونت
٢١ ـ الميلودراما	ج·ل· سميث
٢٢ ـ البلاغة	بيتر ديكسون
٢٣ ـ الفطرانية ـ فن الفطرة ـ الفنية البدائية	مايكل بيل
٢٤ ـ الفرونيسك (الجروتيسك) الزخرفية	فيليب تومسون
٢٥ ـ السونيت	ج·ل· فولن
٢٦ ـ الدادية والسريالية	س · و · داوسون
٢٧ ـ البنولوجيا (الحدة) استعمال الجديد من القول	انتونى بيرجس
٢٨ ـ اشعارية (استخدام الشعارات للرمز)	روزمارى فريمان
٢٩ ـ البيرابسك (المحاكاة الساخرة) الهزلى من الأدب	جون د · جامب
٣٠ ـ التلميح (التضمين)	هيلين ويليامز

THE CRITIC IDIOM

General Editor : John D. Jump

Already published :

1. *Tragedy* Clifford Leech.
2 . *Romanticism* Lilian R. Furst
3. *Aestheticism* R .V. Johnson.
4. *The Conceit* K. K .Ruthven
5. *Ihe Absurd* Arnold P H.inchliffe.
6. *Faycy and Imagination* R. L. Brett
7. *Satire* Arthur Pollard.
8. *Metre, Rhyme and Free Verse* G. S. Fraser.
9. *Realism Damian* Grant.
10. *The Romance* Gillian Beer
11. Drama and the Dramatic S. W. Dawson.
12. *Plot Elizabeth* Dipple
13. *Irony* D. C .Muecke.
14. *Allegory* John MacOueen.
15. Postoral P.V. Marinelli.
16 . *Symbolism* Charles Chadwick

17. *The Epic* Paul Merchant

18. *Naturalism* Lilian R. Furst and Peter N. Skrine.

Comedy Moelwyn Merchant

The Picaresque J. J. Smith

Melodrama J. L. Smith

Rhetoric Peter Dixon

Primitwism Michael Bell

The Grotesque Philip Thomson.

The Sonnet J L.. Fuller.

Dada and Surrealism C. W. E. Bigsby

Neologism Anthony Burgess

The Embliem Rosemary Freman

Burlesque John D. Jump

Allusion Helen Williams

فهرس



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٦٨٤/ ١٩٩١

ISBN — 977 — 01 — 2863 — 5





هذا الكتاب يدور حول الرمزية والرمزيين منذ إرهاصات الرمزية الأولى وميلاد مدرستها في فرنسا القرن التاسع عشر وحتى انتشار تأثيرها من الشعر إلى القصة والمسرح والفن التشكيلي .

ويتعرض الكتاب لفرسان هذه المدرسة الأوائل (بودلير وفيرلان ومالارميه ورامبوا وفاليرى) ويتتبع تأثيراتهم وانتشار الرمزية بعدهم .

ويتناول الكتاب في فصله الأول نظرية الرمزية وأنواعها (الرمزية الانسانية والرمزية المتجاوزة) وينتهى الكتاب بفصل عن امتداد الرمزية إلى مجالات الأدب والفن الأخرى في بلاد متعددة .

ولقد قدم المترجم للكتاب بدراسة اوضح فيها مفهوم الرمز والرمزية والدور الذى لعبته وتلعبه في الفن مما يثرى جوانبه بعيدا عن الواقع النقلى ، أو التفسير الضيق .

٢١٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب